



جامعة سقان



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وآدابها



إشكالية التفاسير القرآنية في عدم التفات المفسرين إلى "صنعة القلب"

* الدكتور محمد نبي أحمدي

الملخص

من الواضح أن الوقوف على الغوامض البلاغية وتبين أسرارها من أهم الموضوعات القرآنية التي اهتم بها علماء البلاغة من أقدم العصور الإسلامية واعترفوا بأن البلاغة هي المدخل والجسر الأساس لفهم معانٍ الآيات القرآنية دلالاتها وفوائدها الجمة. والدراسة هذه تكتمّل بهذا الجانب الدلالي للقرآن الكريم من منطلق أحد فنونه البلاغية الذي يسمى بـ "القلب". وهو باختصار أن يجعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر لاعتبار لطيف والغرض منه هذا الاعتبار اللطيف ولو لاه لما كان القلب من البلاغة في شيء. وربما بهذا السبب ماجعلوه قتاً مرفوع القواعد منوع الأنواع كما جعل في هذا البحث.

ولست في هذا البحث بقصد تبيين ما جاء في الكتب البلاغية كتعريف صنعة "القلب" أو تعينها في الآيات القرآنية أو توضيح إنكار هذه الصنعة في بعض الكتب البلاغية كـ "منهج البلاغة" بل أسعى ببعضي المزاجة أن أوضح شيئاً مما لم يشر إليه في هذه الكتب أي دلالة هذه الصنعة وبلاعتها في بعض الآي الكريمة وإشكالية التفاسير الموجودة للقرآن الكريم وهذا هو المهم الذي يكشف الأستار عمّا اجتمع فيه من دقائق البيان بقدر ما يدركه الإنسان.

ومما حصلت عليه من خلال بحثي هنا أن صنعة القلب في الآيات القرآنية دلالات بلاغية كالمبالغة وإرادة سرعة الامتثال وبيان شدة الكراهيّة، ولكن لم يشر كثير من المفسرين إلى حكم هذه الصنعة اللطيفة في تفاسيرهم رغم اضطلاعهم في اللغة العربية. فيبدو أنّهم لم يفسروا بعض آيات المصحف الشريف صحيحةً لأنّهم ما اعتموا بـ "المعاني" العميقية و"البيان" الدقيق و"البديع" الأننيق اعتماداً كاملاً. **كلمات مفتاحية:** القرآن الكريم، البلاغة، صنعة القلب، إشكالية التفاسير.

المقدمة

إذا أردنا أن يكون الكلام فهماً رشيقاً ومعناه قريباً مكشوفاً فمن الواجب علينا أن نعرف الحالات المختلفة للمستمعين وأن نجعل لكلّ مقام¹ مقالاً ليكون الكلام مطابقاً لمقتضى الحال موافقاً للغرض

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة الرازى، كرمانشاه. إيران.

mn.ahmadi217@yahoo.com

الّذى سين لـه. فحال الخطاب أو المقام «هو الأمر الحامل للمتكلّم على أن يورد عبارته على صورة مخصوصة دون أخرى».١ وإذا أمعنا النظر في الحالات المختلفة مثل: من الذي يتكلّم؟ مع من يتكلّم؟ أين ولأيّ مدة يتكلّم؟ في أيّة ظروف ولأيّة غاية يتكلّم؟ ومن ، حيث المستوى، هل هو في مستوى عال أو وضيع، رسمي أو غير رسمي؟ فيكون الكلام مطابقاً لـ «مقتضى الحال» أو «الاعتبار المناسب»٢ أي الصورة التي تورّد عليها العبارة فحينئذ تكون الألفاظ مرتبة على المعانى، منتظمة على العقل فاتّت أكلها ، حيث تكون منجمة بالقواعد الغربية والباحثون الدقيقة والاستدراكات العجيبة. فإذا كان هكذا فيكون الكلام بليغاً أي «الكلام الذي يصوّره المتكلّم بصورة تناسب أحوال المخاطبين»٣.

ومن هذا المنظار، يكون القرآن الكريم في الذروة والأُخْر في السفح البعيد، ، حيث ما يبحث عنه الألسنّيون في زماننا هذا نراه في هذا الكتاب في الغاية القصوى من البلاغة والفصاحة، ، حيث لم يكن كثير من هذه الملاحظات الدقيقة معروفاً وقت نزوله قبل ألف وأربع مائة عام إلّا خاصّة أولياء الله والراسخين في العلم. وكلّما يتطّور العلم والعقل ويتقدّم الإنسان إلى الأمام تكشف له أمور كانت خافية عليه. وأمّا صنعة القلب فهي من الصنائع البلاغية التي لا يفهمها الإنسان إلّا بعد تفكير دقيق وتدبّر عميق. ومن هنا تأتي ضرورة البحث وأهميّته، أي كلّما حاول الإنسان فهم الآيات القرآنية وأمعن النظر فيها تكشفت له دقائق ولطائف من كلام الوحي، هذا بشكل عام، وبشكل خاص يمكن القول إنّ فهم الآيات القرآنية يتصل بالصناعات البلاغية والأساليب البينية اتصالاً وثيقاً فيها تكشف المعانى وتظهر المقاصد. ومن هذه الصناعات و الأساليب صنعة القلب التي ستتناولها هذه الدراسة.

وأمّا هدف البحث فهو إدراك اللّطائف والحكم والأغراض البلاغية التي توجد في الآيات التي استُخدمت هذه الصنعة فيها، وكذلك دراسة بعض التفاسير القرآنية وإشكاليّتها في هذا الجانب البلاغي وكشف القناع عن هذا الفنّ البيني في الآي القرآنية. وأخيراً تحدّر الإشارة إلى أنّ المنهج المتبع في هذا المقال هو المنهج الوصفي – التحليلي الذي يستقرئ النصوص الشريفة.

أنواع صنعة القلب: القلب هو أن تقدّم في الكلام جزءاً ثمّ تعكس ويأتي على أنواع:

١- عبد الرحمن حسن جبنكة الميداني، البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، ص. ٩.

٢- appropriate to

٣- أبوالمعالي جلال الدين الخطيب الفزوبني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٣ . وهذا هو الذي يسمّيه الألسنّيون
."Suitability speech in accordance with situation and position"

١. أن يكون الكلام بـ، حيث لو عكسته وبدأت بحرفه الأخير إلى الأول كان الحال بعينه هو هذا الكلام؛ وبجري في النثر والنظم^١. ويسمى "جناس القلب" أيضاً نحو: «كُلُّ فِلَكٍ» (الأنبياء/٣٣) و«رَبَّكَ فَكِيرٌ»^٢ و"أرض خضراء" وقول عماد الدين الكاتب للقاضي الفاضل: "سر فلا كبابك الفرس" وجواب القاضي: "دام علا العماد" ونحو قول القاضي الأرجاني:

مَوَدَّتُهُ تَدُومُ لِكُلِّ هُولٍ وَ هَلْ كُلُّ مَوَدَّتَهُ تَدُومُ

٢. أن يقع القلب بين أحد طرفي جملة وما أضيف إليه ذلك الطرف. نحو: "كلام الملوك ملوك الكلام".

٣. أن يقع القلب بين متعلقين في جملتين، كقوله تعالى: «يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيْتِ وَيَخْرِجُ الْمَيْتَ مِنَ الْحَيِّ»^٣

٤. أن يقع القلب بين لفظين في طرفي جملتين، كقوله تعالى: «...لَا هُنَّ حِلٌّ لَّهُمْ وَلَا هُمْ يَحْلُونَ أَهْنَ...»^٤

٥. أن يقع القلب بين طرفي جملتين، كقول الشاعر:

طَوَيْتُ بِإِحْرَازِ الْفُنُونِ وَتَبَاهَ رَدَاءُ شَبَابِ وَالْجُنُونِ فُنُونٌ
فَحِينَ تَعَاطَيْتُ الْفُنُونَ وَحَظَّهَا تَبَاهَ لِي أَنَّ الْفُنُونَ جُنُونٌ

٦. أن يكون القلب بتزديد مصراع البيت معكوساً كقول الشاعر:

إِنْ لِلْوَجِيدِ فِي فُرَادِيِّ تَرَاكُمْ كَيْتَ عَيْنِي قَبْلَ الْمَمَاتِ تَرَاكُمْ
فِي هَوَاكِمِ يَا سَادَتِي مِتْ وَجْدًا مِتْ وَجْدًا يَا سَادَتِي فِي هَوَاكِمِ

وأمّا صنعة القلب التي سنتكلّم عنها في هذا المقال مع أنّها تكون مشابهة بما تكلّمنا عنها فيما مضى ولكن هي شعبة من الإخراج لا على مقتضى الظاهر. والجسر الأساس في هذا البحث هو دلالة صنعة القلب. فقسّمنا هذه الصنعة في هذا المقال إلى ثلاثة أقسام:

أ. قلب الإسناد.

^١ - الفتازان، ج ٢/٢١٢.

^٢ - المدثر/٣.

^٣ - الروم .١٩.

^٤ - المتحنة/١٠.

^٥ - سيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٤٠٨.

ب. قلب المعطوف.

ج. قلب التشبيه.

سابقة البحث

صنعة القلب من الصنائع البلاغية التي أشارت إليها الكتب البلاغية الهامة مثل "مفتاح العلوم" ، و"الإيضاح في العلوم البلاغة" ، و"تلخيص المفتاح" ، و"مختصر المعان" ، ... إلخ. والملاحظة اللطيفة في هذه الكتب هي مع آتنا نقرأ تعريفاً وأمثلة عن القلب فيها لا نراها تتحدث عن دلالات صنعة القلب. فعلى سبيل المثال نقرأ في مفتاح العلوم: «وَأَمَّا مَا جاءَ مِنْ نَحْوِ قُولَهُ: "وَلَا يَكُنْ مَوْقِفٌ مِنْكَ الرَّدَاعَ" وَقُولَهُ: "يَكُونُ مِرَاجِهَا عَسْلٌ وَمَاءٌ" وَبَيْتُ الْكِتَابِ "أَظْنَى كَانَ أَمْكَنَ أَمْ حِمَارٍ" فَمَحْمُولٌ عَلَى مَنْوَلٍ "عَرَضْتُ النَّاقَةَ عَلَى الْحَوْضِ" ... وَإِنَّ هَذَا النَّمَطَ مُسْمَى فِيمَا بَيْنَنَا بِالْقَلْبِ وَهِيَ شَعْبَةٌ مِنْ الإِخْرَاجِ لَا عَلَى مَقْنَصِي الظَّاهِرِ وَلَا شَيْءَ فِي التَّرَاكِيبِ وَهِيَ مَمَّا يُورَثُ الْكَلَامَ مَلَاحَةً وَلَا يَشْجَعُ عَلَيْهَا إِلَّا كَمَالَ الْبِلَاغَةِ تَأْتِي فِي الْكَلَامِ وَفِي الْأَشْعَارِ»^١. فلم نر في حديثه كلاماً عن دلالات صنعة القلب. لكننا نقرأ في المختصر: «مِنْ خَلَافِ مَقْنَصِي الظَّاهِرِ "الْقَلْبُ" وَهُوَ أَنْ يُجْعَلُ أَحَدُ أَجْزَاءِ الْكَلَامِ مَكَانَ الْآخِرِ وَالْآخِرِ مَكَانَهُ نَحْوُهُ: "عَرَضْتُ النَّاقَةَ عَلَى الْحَوْضِ" أَيْ أَظْهَرْتَهُ عَلَيْهَا لِتَشَرَّبَ وَقَبِيلَهُ السَّكَاكِيَّ مَطْلَقاً وَقَالَ إِلَيْهِ مَمَّا يُورَثُ الْكَلَامَ مَلَاحَةً. وَرَدَهُ غَيْرُهُ مَطْلَقاً لِأَنَّهُ عَكَسَ الْمُطَلُوبَ وَنَقِيسَ الْمُقْصُودُ وَالْحَقُّ إِلَيْهِ إِنْ تَضَمَّنْ اعْتِبَاراً لِطَيفًا غَيْرَ الْمَلَاحَةِ الَّتِي أُورِثَهَا نَفْسُ الْقَلْبِ قَبْلَ كَوْلَهُ:

كَانَ لَوْنَ أَرْضِهِ سَمَاؤُهُ
وَمَهْمَهِ مُغَبِّرٌ أَرْجَاؤُهُ

على حذف المضاف يعني لون السماء فالمصارع الأخير من باب القلب والمعنى كأنّ لون سمائه لغيرها لون أرضه. والاعتبار اللطيف هو المبالغة في وصف لون السماء بالغيرة حق كأنّه صار بـ، حيث يشبه به لون الأرض في ذلك مع أنّ الأرض أصل فيه. وإن لم يتضمن اعتباراً لطيفاً رُدّ لأنّه عدول عن مقنصي الظاهر من غير نكتة يعتدّ بها كقوله:

فَلَمَّا أَنْ جَرَى سِمَّنْ عَلَيْهَا
كَمَا طَيَّبَتِ الْفَدْنَ السِّيَاعَ^٢

وَالْمَعْنَى كَمَا طَيَّبَتِ الْفَدْنَ بِالسِّيَاعِ يُقال طَيَّبَتِ السَّطْحَ وَالْبَيْتَ^٣.

^١- أبو عفوب السكاكي، *مفتاح العلوم*، ص ٦٨.

^٢- مهمه: مفازة. مغبّر: مملوءة بالغيرة. أرجاؤه: أطراوه ونواحجه، جمع الرّجّي.

^٣- الفدن: الفصر. السياع: الطين محلول بالبن.

^٤- سعد الدين الفقنازاني، *شرح المختصر على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني*، ص ١٢٦.

ونقرأ في "الإيضاح": «ومنه القلب كقول العرب: "عَرَضْتُ النَّاقَةَ عَلَى الْحَوْضِ" ورَدَه مطلقاً قوماً وقبله مطلقاً قوماً منهم السكاكي. والحق أنه إن تضمن اعتباراً لطيفاً قُبْلَ وَإِلَّا رَدّ، أمّا الأول فكقول رؤبة:

وَمَهْمَمَةٌ مُّبَعَّرَةٌ أَرْجَادُهُ
كَانَ لَوْنَ أَرْضِهِ سَمَاؤُهُ

... فعكس التشبيه للمبالغة ... وأما الثاني فكقول القطامي: كما طبنت بالفدن السياعاً^١. ونقرأ في "البلغة أساسها وعلومها وفوتها": «ومن الخروج عن مقتضى الظاهر "القلب" ويكون القلب بإجراء التبادل بين جزئين من أجزاء الجملة لغرضٍ بلاغيٍ يستحسنُهُ الفطناء، ويُلْحَقُ به القلب في التشبيه»^٢. فلا نقرأ في هذه الكتب عن دلالات صنعة القلب في آيات القرآن الكريم، الموضوع الذي يثبت بأنَّ للقرآن ولغته فخرًا وشرفًا على غيرها من الكتب واللغات ويثبت بأنَّهما أحسن وعاء صبَّ فيهما تعاليم ديننا. وفي هذا البحث نريد أن نقول إنَّ ظاهرة الخروج عن مقتضى الظاهر في القرآن الكريم كداعٍ من الدواعي البلاغية تكون ذات تأثير في النفوس والأفكار، لما فيها من عناصر فتنية إبداعية تتضمن دلالاتٍ فكرية، أو تعبيراتٍ حمالية، أو إلهادات ذكية. وهذا هو الموضوع الذي لم أحصل عليه في كتاب أو مقال ما.

سؤال البحث

ما هي المعاني والدلالات البلاغية الكامنة في صنعة القلب في الآيات القرآنية وهل أشير إليها في التفاسير؟

هذا هو السؤال الذي يريد البحث أن يجيب عنه من خلال إحصاء أنواع صنعة القلب في الآيات المباركة التي استخدمت هذه الصنعة فيها وهي:

١. قلب الإسناد:

وهو أن يكون الإسناد في اللفظ إلى شيء وفي المعنى إلى شيء آخر مذكور في الكلام، حيث تتوقف صحة المعنى على توظيف القلب في الكلام^٣ كما نرى في الآيات التالية:

^١- أبوالعالى جلال الدين الخطيب الفزورى، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٥١.

^٢- عبد الرحمن حسن جبتكه المدائى، البلاغة العربية أساسها وعلومها وفوتها، ص ١٢٥.

^٣- محمد علي الخادمي الكوش، معاني القرآن، ج ١، ص ٥٤.

✓ **﴿وَيَوْمَ يُعرَضُ الَّذِينَ كَفَرُوا عَلَى النَّارِ أَذْهَبُتُمْ طَبَابِتُكُمْ فِي حَيَاةِكُمُ الدُّنْيَا وَ اسْتَمْعَتُمْ بِهَا فَالْيَوْمَ تُجْزَوْنَ عَذَابَ الْهُنُونِ بِمَا كُنْتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ وَ بِمَا كُنْتُمْ تَفْسُدُونَ﴾^١**
 أنسد العرض إلى الكفار وجعل النار معروضةً عليها مع اشتراط الإدراك في المعروض عليه فجعل المعروض معروضاً عليه وبالعكس. لذلك سبحانه وتعالى يقول لجهنم: **﴿هَلْ أَمْلَأُتُهُمْ﴾؟ وهي تجيب: **﴿هَلْ مِنْ مَزِيدٍ﴾^٢****

فهنا سؤال لطيف؛ ما فائدة هذا القلب؟ لماذا نضع المدرك وهو الإنسان في هذه الآية كالأشياء؟
 و لماذا يضع الباري تعالى النار وهي شيء، موضع الحي المدرك ثم يأسأها **﴿هَلْ أَمْلَأُتُهُمْ﴾؟**
 الغاية المنوية أن الكفار في الآخرة كالأشياء والخطب؛ وأن النار كالمدى المعروض عليه ونشم رائحة التهكم والتحقير في الآية.

إشكالية التفاسير: كثير من المفسّرين لم يشاروا إلى هذه الملاحظة^٣ فما استطاعوا أن يعبروا من جسد الكلام حتى يصلوا إلى روحه ويستفيدوا من حلاؤه تعبير عرض الكفار على النار بدلاً من عرض النار عليهم؛ خاصة وأن الله سبحانه وتعالى قال في القسم الأخير من الآية: **﴿فَالْيَوْمَ تُجْزَوْنَ عَذَابَ الْهُنُونِ بِمَا كُنْتُمْ تَسْتَكْبِرُونَ فِي الْأَرْضِ بِغَيْرِ الْحَقِّ...﴾** فرى القرآن الكريم في موضع آخر لا يستفيد من رائحة التهكم بسبب سياق الآية: **﴿وَرَأَكُنَا بَعْضَهُمْ يَوْمَئِذٍ يَمْوَحُ فِي بَعْضٍ وَّتَفَخَّضَ فِي الصُّورِ فَجَمَعْنَاهُمْ جَمْعًا وَعَرَضْنَا جَهَنَّمَ يَوْمَئِذٍ لِّكُلِّ كَافِرٍ إِنَّ عَرْضًا﴾^٤** ففي هذه الآية يعرض سبحانه وتعالى جهنّم للكافرين.

✓ **﴿خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَجَلٍ سَأْرِيكُمْ آيَاتِي فَلَا تَسْتَعْجِلُونَ﴾^٥**
 قال المبرد: خلق على صفة من شأنه أن يعجل في الأمور^٦. وقال الحسن: معناه خلق الإنسان من ضعف، وهو النطفة. وقال قوم: العجل هو الطين الذي خلق آدم منه. قال الشاعر:
وَالنَّجْعُ يَنْبُتُ بَيْنَ الصَّخْرِ ضَاحِيَةً

١ - الأحقاف ٤٦/٢٠.

٢ - ق ٥٠/٣٠.

٣ - حسين بن أحمد حسبي شاه عبدالعظيمي، تفسير ابن عثري، ج ١٢، ص ٨١، سيد علي أكبر الفرسى، تفسير أحسن الحديث، ج ١٠، ص ١٤٩، ملا محسن فاض الكاشانى، تفسير الصافى، ج ٥، ص ١٥.

٤ - الكهف ١٨/١٠٠.

٥ - الأنبياء ٢١/٣٧.

٦ - محمد بن حسن الطوسي، البيان في تفسير القرآن، ج ٧، ص ٢٤٨.

أي الطين.

يقال: لما أجرى الله عزّ وجلّ في آدم روحه من قدميه فبلغت ركبتيه، أراد أن يقوم فلم يقدر، فقال عزّ وجلّ: ﴿خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَجَلٍ﴾^١ ويقول بعض المفسرين: ﴿خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَجَلٍ﴾ وهو مبني بـعجل، فطبعه، إذن، عجل، ولكن عليه ألا يجعل إلا لصالحة^٢. «قال فتادة: معناه خلق الإنسان عجولاً، والمراد به جنس الإنسان^٣. وقال السدي: المعنى به آدم^٤ وقال مجاهد: خلق الإنسان على تعجيل، قبل غروب الشمس يوم الجمعة^٥. وقال قوم: معناه على حب العجلة، لأنّه لم يخلقه من نطفة ومن علقة بل خلقه دفعة واحدة^٦.

الملحوظة الدقيقة التي لم يُشر إليها في كثير من التفاسير هي أنّ "صُنْعَةُ الْقَلْبِ" في هذه الآية، باعتبارها فتاً بلاعِيًّا، تدلّ على ميزة خاصة للإنسان، وهي العجلة وأنّه يكون عجولاً في كسب الخير أو دفع الشرّ مبالغة؛ يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ عَجَلٍ﴾ وهذا أبلغ من "ما أَعْجَلَه" أو "ما أَشَدَّ اسْتِعْجَالَه" كما يقول العرب للذى يأكل الطعام كثيراً: «فلانُ أَكْلٌ» أو: «خَلَقَ فلانُ مِنْ أَكْلٍ». وكما يقال: إنما هو إقبال وإدبار أو فلان خير كله. ومع آتنا نقرأ في كثير من الآيات القرآنية بأنّ الإنسان عجول، مثل: ﴿وَكَانَ الْإِنْسَانُ عَجُولًا﴾^٧ ووصف بأنه يستعمل العذاب، مثل: ﴿فَأَمْطَرْنَا عَلَيْنَا حِجَارَةً مِنَ السَّمَاءِ أَوْ أَتَقْتَلُ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ﴾^٨ و﴿وَقَاتُوا رَبَّنَا عَجَلٌ لَنَا قِطْنًا قَبْلَ يَوْمِ الْحِسَابِ﴾^٩، لكنه سبحانه و تعالى استفاد من صنعة القلب ليرينا أنّ الإنسان يكون عجولاً غاية

^١ - سيد هاشم البحرياني، البرهان في تفسير القرآن، ج ٣، ص ٨١٩.

^٢ - محمد صادقي تهراني، البلاع في تفسير القرآن بالقرآن، ج ١، ص ٣٢٥.

^٣ - محمد بن حسن الطوسي، البيان في تفسير القرآن، ج ٧، ص ٢٤٨.

^٤ - نفس المرجع و الصفحة.

^٥ - نفس المرجع و الصفحة.

^٦ - محمد جواد التجفيفي الخميبي، تفسير آسان، ج ١٢، ص ٢٤٠)، (سيد محمد الحسيني الشيرازي، تبيان القرآن، ج ١، ص ٣٣٧)، (سيد علي أكبر الفرشي، تفسير أحسن الحديث، ج ٦، ص ٥١١)، (محمدحسين الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن، ج ١٤، ص ٢٨٨)، (محمدبن حسن الشيباني، فتح البيان عن كشف معاني القرآن، ج ٣، ص ٣٥٦)، (فضي كاشاني، ج ٥١٤٥، ف ٣)، (محمدجواد مغنية، تفسير الكافش، ج ٥، ص ٢٧٨)، (ابن عجيبة أحمدبن محمد البحري المديد في تفسير القرآن الجيد، ج ٣، ص ٤٦٢)، (عبدالفارد ملاحويش آل غازى، بيان المعاني، ج ٤، ص ٣٠٦)، (نصر بن محمد بن أحمد السمرقندى، بحر العلوم، ج ٢، ص ٤٢٦)، (محمد جمال الدين الفاسى، مخاسن التأويل، ج ٧، ص ١٩٤)، (محمود الرمخنثري، الكشاف عن حقائق غوامض التأويل، ج ٣، ص ١١٧).

^٧ - الإسراء ١١/١٧.

^٨ - الأنفال ٨/٣٢.

^٩ - ص ٣٦.

العجلة فقال عز شأنه: ﴿حُلِقَ الْإِنْسَانُ مِنْ عَجَلٍ﴾ ليغينا مبالغة الإنسان وإفراطه في العجلة. أما استشهاد بعض المفسرين^١ بالشعر المذكور الذي يكون "العجل" فيه يعني "الطين" فلا يؤيده السياق في الآية، خاصة عبارة: ﴿فَلَا تَسْتَعْجِلُونَ﴾.

إشكالية التفاسير: إنّ عدداً من المفسرين لم يشاروا إلى تفسير الآية^٢ وبعض منهم يتفون أن تكون صفة العجلة من طبيعة الإنسان، حيث يقول مغنيّة: «وفهم بعض المفسرين من الآية الدلالة على أنّ الإنسان عجوز بالطبع والفترة! وهذا ينافي النهي عن العجلة، لأنّ ما بالذات لا يكون موضوعاً لأمر أو نهي وعليه فعت الإنسان بالعجز أو الكفور أو البيوس وما أشبه وهو تفسير لسلوكه بالنظر إلى بعض مواقفه، وليس تحديداً لطبيعته وهويته»^٣ وهو لا يستمرّ في تفسير الآية ولو بكلمة واحدة.

✓ **﴿إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِنْ قَوْمٍ مُّوسَى فَبَغَى عَلَيْهِمْ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَكُنُوا بِالْعُصَيْنِ أُولَئِكُمْ قَوْمٌ لَا تَفْرَخُ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ﴾.**

ناء بحمله بنوءٍ توءاً وتنوءاً: تهض بمجهدٍ ومشقةٍ. ناء بالحمل إذا تهض به مثقالاً. وناء به الحمل إذا أثقله^٤. (ناء) قوله تعالى: **﴿مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَكُنُوا بِالْعُصَيْنِ﴾** أي تهض ها^٥ المعروف أنّ "قارون" كان من أرحام موسى وأقاربه "ابن عمّه أو ابن خالته" وكان عارفاً بالتوراة، وكان في بداية أمره مع

^١- محمود الرمخشري، الكشاف عن حفائق غوامض التزيل، ج ٣، ص ١١٧)، (أبو إسحاق أحمد بن ابراهيم الغنلي، الكشف والبيان عن تفسير القرآن، ج ٦، ص ٢٧٦)، (علاء الدين علي بن محمد البغدادي، لباب التأويل في معاني

التزيل، ج ٣، ص ٢٢٦)، (حسين بن مسعود البغوي، معلم التزيل في تفسير القرآن، ج ٣٣٣)، (ص ٢٨٩) و.... .

^٢- أبو محمد سهل بن عبدالله النساري، تفسير التستري، ج ١، ص ٤٠)، (أبو حمزه ثابت بن دينار ثمالي، تفسير القرآن الكريم، ج ١، ص ٢٤٤)، (محمد بن محمد شيخ مفید، تفسير القرآن الجيد، ج ١، ص ٣٥٥)، (البرور جردي، تفسير جامع، ج ٤، ص ٣٤١)، (الطبرسي، تفسير جوامع الجامع، ج ٣، ص ١٣)، (شهاب الدين أحمد بن محمد ابن هائم، البيان في تفسير غريب القرآن، ج ١، ص ٢٣٢)

^٣- محمد جواد مغنية، تفسير الكاشف، ج ١، ص ٤٢٤. وهو يشير إلى تفصيل كلامه بقوله: «وقد بسطنا الكلام في ذلك عند تفسير الآية ٩ من سورة هود ج ٤، ص ٢١٣ وتفسير الآية ٣٤ من سورة ابراهيم ص ٤٤٩ من المجلد المذكور».

^٤- الفصل ٢٨/٧٦.

^٥- محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج ١، ص ١٧٤.

^٦- حسين بن محمد راغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ج ١، ص ٨٣٠.

المؤمنين^١ ، إلّا أنّ غرور الثروة جرّه إلى الكفر ودعاه إلى أن يقف بوجهه موسى عليه السلام وأمامته ميّة ذات عبرة للجميع، وبغي على قومه كما ورد في الآية: ﴿فَبَغَىٰ عَلَيْهِمْ﴾ أي جاوز الحدّ في التجيّب والتّكبير عليهم، وسبب بغيه إنّه كان ذا ثروة عظيمة، ولأنّه لم يكن يتمتّع بإيمان قويّ فقد غرّته هذه الثروة الكبيرة وجرّته إلى الاحتراف والاستكبار. و"المفاتيح" «جمع مفتاح» بالكسر وهو ما يفتح به العلق، أو بالفتح وهو الخزانة^٢ والأقرب إلى الصواب هو المعنى الثاني.

قال الله سبحانه و تعالى: ﴿أَتَتُوْا بِالْعَصْبَةِ﴾ والمعنى العصبة تنوء بها. هذا هو ظاهر المعنى ويفيد أن هناك ملاحظة دقيقة في هذا "القلب" وهي بما أنّ قارون حصل على الكنوز بالظلم والبغى، ما أحبّ العصبة أن يحملوها وكأنّه كانت العصبة ثقيلة على الكنوز بدل أن تكون الكنوز ثقيلة على العصبة وكأنّه كانت العصبة على كاهل الكنوز بدل أن تكون الكنوز على كاهل العصبة. فتدلّ "صنعة القلب" في الآية على "شدة كراهة" العصبة لحمل الكنوز خاصةً أن قارون كان يبغى عليهم ويستخفّ بحقوقهم كما أشارت إليه الآية والظلم يكون أشدّ مضاضة من ذوي القربي كما قال طرفة بن العبد:

وَظُلْمُ ذُوِّيِّ الْقُرْبَىٰ أَشَدُّ مَضَاضَةًٌ عَلَىِّ الْمَرِءِ مِنْ وَقْعِ الْحَسَامِ الْمُهَنَّدِ^٣

خاصّةً بالنظر إلى القسم الأخير من الآية ، حيث يقول: ﴿إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَخْ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ﴾ وما جاء في الآية بعدها: ﴿فَوَابَتُمْ فِيمَا آتَاكُمُ اللَّهُ الدَّارُ الْآخِرَةِ وَلَا تُنْسَىَ نَصِيبُكُمْ مِنَ الدُّنْيَا وَأَحْسَنُ كُمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكُمْ وَلَا تَنْعِيَ الْفَسَادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ﴾؛ وبالنظر إلى أنّ العصبة كانوا ﴿أُولَئِكَ الْفَوَّاقُونَ﴾ ونحن نعلم أنّ العصبة تهضم مفاتيح الكنوز ولا يمكن عقلًاً و عملاً أن تنهض المفاتيح بالعصبة.

إشكالية التفاسير: عدم التفات المفسّرين إلى صنعة القلب في الآية جعلهم يبالغون في تفسيرها، حيث جاء في تفسير المراغي: «روي عن ابن عباس أنّ مفاتيح خزائنه كان يحملها أربعون رجلاً من الأقوباء، وكانت أربعينأة ألف يحمل كل رجل عشرة آلاف، ولا شك أن مثل هذا التحدّيد يحتاج إلى سند قوي يعسر الوصول إليه»^٤.

^١- حسين بن احمد حسين شاه عبد العظيمي، تفسير اثنا عشرى، ج ١٠، ص ١٧٨ .

^٢- على بن حسين العاملی، الوجيز في تفسير القرآن العزيز، ج ٢، ص ٤٨٥ .

^٣- طرفة بن العبد، شرح المعلقات السبع للزوّزني، ص ٩٤ .

^٤- الفقصص ٢٨/٧٧ .

^٥- احمد بن مصطفى المراغي، تفسير المراغي، ج ٢٠، ص ٩٣ .

ويرفض ابن عاشور في تفسيره "التحرير والتنوير" أن يكون في الآية قلب بقوله: «وَأَمَّا قُولُ أَيِّ
عَبِيدَةَ بْنِ تَرْكِيبِ الْآيَةِ فِيهِ قَلْبٌ، فَلَا يَقْبِلُهُ مِنْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ».^١

✓ **﴿قَالَ رَبُّ أَنِّي يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَقَدْ بَلَغَنِي الْكَبِيرُ وَأَمْرَأِي عَاقِرٌ قَالَ كَذَلِكَ اللَّهُ يَفْعُلُ مَا يَشَاءُ﴾^٢**
 "أَنِّي": يكون على التعجب استعظاماً للقدرة على نقض العادة لا التشكيك في كلامه سبحانه و
 تعالى. لم يشر إلى قلب الإسناد في الآية كثير من التفاسير^٣ وفي الآية خلاف لمقتضى الظاهر أي بدل
 أن يسند البلوغ إلى ذكرها أُسند إلى الكبير توسيعاً في الكلام، ففي قلب الإسناد في هذه الآية ملاحظة
 دقيقة؛ لأنَّ الكبير طالب له، لأنَّ الحوادث طارئة على الإنسان، فكأنَّها طالبة له وهو المطلوب. **﴿وَقَدْ**
بَلَغَنِي الْكَبِيرُ﴾ الكبير فاعل بلغ وياء المتكلّم في بلاغي مفعول يعني أنَّ الكبير وصل إلى دون أن أستطيع
 دفعه، وهذا أوضح وأبلغ لأنَّ الفعل إذا صدر من الإنسان فهو مختار في إنجازه أو عدم إنجازه كما تقول
 (بلغت البلد) أو (بلغت الدار) ومثلها، ولكن بلوغ الكبير ليس اختيارياً بل الإنسان مجرّب فيه.

إشكالية التفاسير: يقول صاحب تفسير "إرشاد الأذهان" في تفسير **﴿وَقَدْ بَلَغَنِي الْكَبِيرُ﴾**: «وَأَنَا
 طاعن في السنّ»^٤ ويقول صاحب "البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن" في تفسيرها: «عمقاً مني»^٥ كما
 يقول صاحب "تفسير الصافي" في تفسيرها: «أَتَرَ فِي السُّنْنِ وَأَضْعَفْنِي»^٦ فكما رأينا هؤلاء المفسرون
 لا يفسّرون الآية بالنظر إلى صنعة القلب فيها فلا يصلون إلى كنه المفهوم.

✓ **﴿وَقَدْ بَلَغْتُ مِنَ الْكَبِيرِ عِتِيَّا﴾^٧**. صدر الآيات في سورة مريم مطابق لترتيب الزمن، لأنَّه
 قدّم: الله وهن العظم منه **﴿وَأَشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْئِهِ﴾** وقال: **﴿وَإِنِّي خَفِتُ الْمَوَالِيَ مِنْ وَرَائِي، وَكَائِنَّ**
أَمْرَأِي عَاقِرَاهُ﴾ فلما أعاد ذكرها في الاستعلام أخْرَ ذكر الكبير ليوافق "عيتا" رؤوس الآي، وهو باب

^١- محمدبن طاهر ابن عاشور، *التحرير والتنوير*، ج ٢٠، ص ١٠٧.

^٢- آل عمران/٣٤.

^٣- نظام الدين حسن بن محمد البشاوري، *تفسير غرائب القرآن ورغمات الفرقان*، ج ١، ص ١٩٠، (عبدالله بن عمر البيضاوي، *أنواد التزيل وأسرار التأويل*، ج ٢، ص ١٦)، (محمد جواد البلاغي التحفي، آلاء الرحمن في تفسير القرآن، ج ١، ص ٢٨١)، (محمدبن حبيب الله السبزواري التحفي، *إرشاد الأذهان إلى تفسير القرآن*، ج ١، ص ٦٠)، (ناصر مكارم الشيرازي، *الأمثال في تفسير كتاب الله المترل*، ج ٢، ص ٤٨٦)

^٤- محمد بن حبيب الله السبزواري التحفي، *إرشاد الأذهان إلى تفسير القرآن*، ج ١، ص ٦٠.

^٥- محمد الصادقي هراني، *البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن*، ج ١، ص ٥٥.

^٦- ملا محسن فاض الكاشاني، *تفسير الصافي*، ج ١، ص ٣٣٥.

^٧- مريم ٨/١٩.

مقصود في الفصاحة يترجح إذا لم يخلّ بالمعنى، والعطف هنا بالواو، فليس التقديم والتأخير مشعرًا بتقدّم زمني، وإنما هذا من باب تقديم المناسب في فصاحة الكلام.

٢. قلب المعطوف:

✓ **وَكُمْ مِنْ قَرْيَةٍ أَهْلُكُنَا هَا فَجَاءَهَا بَأْسُنَا بَيْانًا أَوْ هُمْ قَاتِلُونَ^١** نرى بأنّ أصحاب بعض الكتب التفسيرية المعتبرة يغضّون الطرف على اللطائف البلاغية الرائعة ويأتون بأراء عديدة لتبرير سبب تقديم "الإهلاك" قبل "مجيء البأس" في الآية، نقل بعضها:

أ. «الفاء قد تجيء بمتعللة الواو ولا تعطي رتبة»^٢ وهذا لا يجوز، لأنّه نقل للحرف عن معناه الأصلي بغير دليل.

ب. « تكون الفاء لترتيب القول فقط فكانه أخبر عن قرئ كثيرة أنه أهلكها ثم قال فكان من أمرها مجيء البأس»^٣.

ج. «إما أن يختلف المدلولان بأن يكون المعنى أهلكناها بالخذلان وقلة التوفيق فجاءها بأسنا بعد ذلك»^٤.

د. «قيل: الفاء ليست للتعليق وإنما هي للتفسير، كقوله: توصد فغسل كذا ثم كذا»^٥.

هـ. «لأن الملاك والبأس يقعان معاً كما تقول: أعطيتني فأحسنت، فلم يكن الإحسان بعد الإعطاء ولا قبله: إما وقعا معاً، فاستجيز ذلك. [وليس هذا مثل ذلك، لأنّ هذا إنما جاز لأنّه قصد الإعطاء ثم الإحسان] وإن شئت كان المعنى: وكم من قرية أهلكناها فكان مجيء البأس قبل الإهلاك، فأضمرت كان»^٦.

فمن الواجب علينا أن نبحث عن سبب آخر لأنّا ندرى أنّ الإهلاك إنما هو يقع بعد مجيء البأس عادة فلماذا جاء في هذه الآية المباركة قبله؟ مع أنّا نقرأ في "الإيضاح" بأنّ القلب لا يوجد في الآية لعدم تضمينه اعتباراً لطيفاً. لكننا إذا تأملنا ودققتنا في الآية نرى صنعة "القلب" في الآية موجودة

^١ - الأعراف ٤/٧.

^٢ - ابن عطية عبد الحق بن غالب الأندلسي، المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز، ج ٢، ص ٣٧٤.

^٣ - أنbir الدين أبو حبان محمد بن يوسف الأندلسي، البحر الخيط في التفسير، ج ٥، ص ١١.

^٤ - نفس المرجع والصفحة.

^٥ - نفس المرجع والصفحة.

^٦ - أبو زكريا يحيى بن زياد فراء، معاني القرآن، ج ١، ص ٣٧١.

^٧ - أبو المعالي جلال الدين الخطيب الفزوبي، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ٥٢.

والاعتبار هو المبالغة البليغة في شدة البأس، أي أن القرية هلكت من مهابة البأس ومخافته قبل مجدها إليها كما يموت إنسان بمجرد رؤية الحية الحسية قبل أن تلدغه.

إشكالية التفاسير: كثير من المفسّرين لم يشيروا إلى تفسير الإitan قبل مجده البأس في الآية^١ والبعض الآخر قنروا كلمة أو كلمات حتى تستقيم العبارة والمعنى عوضاً عن توظيف الصنائع البلاغية الرائعة في تفسير هذه الآية؛ فعلى سبيل المثال يقول سبزواري نجفي في تبرير **﴿أَهْلُكُناهَا فَجَاءَهَا بِأَسْنَاهُ﴾** «أي حين حل فيها عذابنا»^٢ وبعض من التفاسير يتررون الإهلاك قبل وقوع البأس من قبيل عطف التفصيل على الإهمال بأن **﴿أَهْلُكُناهَا﴾** يكون بمعنى «أردا إهلاك أهلها»^٣ ويكون جميع هذه التبريرات بسبب عدم الاهتمام بروح الكلام، أي بالبلاغة.

✓ **﴿وَدَهْبَ بِكَتَابِي هَذَا فَأَلْقِهِ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ﴾**، «فإن قيل: إذا توّلَ عليهم فكيف يعلم جواهم؟ فعنه جواباً: أحدهما: أنّ المعنى: ثم توّلَ عليهم مستتراً من حيث لا يرونك، فانظر ماذا يردون من الجواب، وهذا قول وهب بن منبه. والثاني: أنّ في الكلام تقديمًا وتأخيرًا، تقديره: فانظر ماذا يرجعون ثم توّلَ عليهم».

﴿ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ﴾ «أي تتحّ وحمل على ذلك لأنّ التوّي بالكلية ينافي قوله: **﴿فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ﴾** إلا أن يحمل على القلب.^٤ **﴿ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ﴾** أي تتحّ إلى مكان قريب لتسمع ما يقولون، وروي أنه دخل عليها من كوة فألقى إليها الكتاب وتوارى في الكوة، وقيل: إنّ التقدير انظر ماذا يرجعون، توّلَ عليهم فهو من المقلوب والأول أحسن ما ذا يرجعون من قوله يرجع بعضهم إلى بعض القول^٥.

إشكالية التفاسير: نرى في القرآن وحدة عضوية جميلة من حيث اللفظ والمعنى، وفي قصة سليمان

^١- ملا محسن فض الكاشاني، *تفسير الصافي*، ج ٢، ص ١٨٠)، (سید هاشم البحري، *البرهان في تفسير القرآن*، ج ٢، ص ٥١٩)، (سید محمد حسین الحسینی الهمدانی، *أتوار درخشنان*، ج ٦، ص ٢٣٦)، (ملامحسن فض الكاشاني، *الأصفی* في تفسير القرآن، ج ١، ص ٣٥٩)

^٢- محمد بن حبيب الله السبزواري النجفي، *إرشاد الأذهان إلى تفسير القرآن*، ج ١، ص ١٥٦ .

^٣- سید محمد الحسینی الشیرازی، *تبیین القرآن*، ج ١، ص ١٦٣ .

^٤- النعل ٢٧/٢٨ .

^٥- ابوالفرج عبدالرحمن بن علي ابن الجوزي، *زاد المسير في علم التفسير*، ج ٣، ص ٣٦٠ .

^٦- سید محمود الکوسی، *روح المعانی في تفسیر القرآن العظیم*، ج ١٠، ص ١٨٨ .

^٧- محمد بن أحمد ابن جزى الغرناطي، *كتاب التسهيل لعلوم التعریل*، ج ٢، ص ١٠١ .

وبليقيس مع أننا نرى أهمية الدقة وإمعان النظر من "الفاء" في **(فَانْظُرْ)** وفي نفس **(فَانْظُرْ)** والنظر هو التأمل والتصفح أي تأمل وتفكر فيما يرجع بعضهم إلى بعض من القول نرى أن التعميل والسرعة عنصر هام بحيث يقول سليمان: **(قَالَ يَا أَيُّهَا الْمُلَوْأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَنْ يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ)**^١ ويجب من جانب عفريت من الجن: **(هَلَا أَتَيْكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ تَقُومُ مِنْ مَقَامِكَ)**^٢ أي من مجلس قضائك، لأنّه «كان سليمان يجلس في مجلسه للقضاء غدوة إلى نصف النهار». ^٣ فـ**(قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ)** قيل في بعض كتب التفسير^٤ هو جبريل. وقيل هو ملك أيد الله به سليمان وقيل هو آصف بن برخيا وقيل هو سليمان نفسه، فعلى هذا يكون المخاطب العفريت الذي كلامه فأراد سليمان إظهار معجزة، فتحداهم أولاً ثم بين للعفريت أنه يتّى له من سرعة الإتيان بالعرش ما لا يتّى للعفريت. فعلى آية حال نرى السرعة هامة في هذه القصة فربما تكون هي "سبب القلب" في هذه الآية. وبما أنّ سليمان أراد أن يؤكّد للهدهد على التعميل في أداء مهمته والإتيان بما يردون عليه بالدقة والتصفح فلهذا السبب قدم **(ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ)** على **(فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ)** ليؤكّد على سرعة رجوعه؛ فهذه على ما يظهر للباحث هي حكمة استخدام "صنعة القلب" في هذه الآية التي نسمّيها في البلاغة "إرادة سرعة الامتثال".

٣. قلب التشبيه:

هو في الاصطلاح ما عكس طرفي التشبيه في متعارف الناس بأن يجعل ما يستعمل في متعارفهم مشبهًاً، مشبهًاً به؛ وما يستعمل مشبهًاً به، مشبهًاً فيكون في الغالب إيهام أنّ المشبه به أتمّ من المشبه في وجه الشبه^٥. نحو:

✓ **(الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَّا لَا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَعْجَبْطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسْ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ قَالُوا إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الرِّبَّا وَأَحَلَّ اللَّهُ الْبَيْعَ وَحَرَمَ الرِّبَّا...)**^٦ إنّ الذين كانوا يعتقدون بأنّ الربا

^١ - النمل/٢٧.

^٢ - النمل/٢٧.

^٣ - الطبرسي، فضل بن حسن مجمع البيان في تفسير القرآن، ج ٧، ص ٣٤٩.

^٤ - راجع إلى: علاء الدين علي بن محمد البغدادي، لباب التأويل في معاني الترتيل، ج ٣، ص ٣٤٧.

^٥ - انظر تفصيل الكلام عن هذا الموضوع في: (محمد الفاضلي، دراسة ونقد في مسائل بلاغية هامة، ص ٢١٧)؛

(الخطيب الفزوري، الإباضح في علوم البلاغة، ص ١٣٧).

^٦ - البقرة/٢٧٥.

يكون حلالاً كان عليهم أن يقيسوا الربا بالبيع. فإن سألت: هل قيل إنما الربا مثل البيع بدل **﴿إِنَّمَا الْبَيْعَ مِثْلُ الرِّبَا﴾**? ولماذا استخدم سبحانه وتعالى "القلب" في الآية؟ قال بعض المفسّرين: « لأن الكلام في الربا لا في البيع، فوجب أن يقال إنهم شبّهوا الربا بالبيع فاستحلوه »^١ ولكن الجواب أله جيء به على سبيل المبالغة وهو أله قد بلغ من اعتقادهم في حلّ الربا أنهم جعلوه أصلًا وقانوًنا في الحل حتى شبّهوا به البيع. فيبدو للباحث أن حكمة استخدام صنعة القلب في هذه الآية هي المبالغة في حلّ الربا وأصالته أو يمكن القول بأنهم لاحظوا في البيع فائدة وربحًا وفي الربا، الذي هو الركيزة الاقتصادية التي يقوم اقتصادهم عليها، كذلك، إلا أن الربح في الربا هو أكثر بكثير منه في البيع لذلك جعلوا الربا مشتبهًا به لكثرة وجه الشبه (الربح) فيه وجعلوا البيع مشتبهًا لقلة وجه الشبه فيه "والله أعلم".

إشكالية التفاسير: بعض من المفسّرين ما استطاعوا أن يصلوا إلى إرادة "قلب التشبيه" بجعل وجه الشبه أي الحالياً أقوى في المشبه به عند الكفار في زعمهم الباطل فيفسرون قوله تعالى **﴿إِنَّمَا الْبَيْعَ مِثْلُ الرِّبَا﴾** بـ: « هذه الآية تبيّن منطق المرايin »^٢ فهم يقولون: ما الفرق بين التجارة والربا؟ ويقصدون أن كليهما يمثلان معاملة تبادل بتراضي الطرفين واختيارهما.^٣ وبعض من المفسّرين ما استفادوا من الملاحظة البلاغية الرائعة في الآية فالنظر إلى ظاهر الآية، عبروا عن **﴿إِنَّمَا الْبَيْعَ مِثْلُ الرِّبَا﴾** بعدم الاختلاف بين البيع و الربا؛ كما يقول صادقي هرани في "البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن": «**﴿إِنَّمَا الْبَيْعَ﴾ دون ربا **﴿مِثْلُ الرِّبَا﴾** فلماذا الاختلاف بينهما؟»^٤ وربما يكون الغرض من استخدام "تشبيه المقلوب" في الآية غاية المبالغة في حلّ الربا واستخدامه في حياتهم المادية والتجارية.**

✓ **﴿أَفَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لَا يَخْلُقُ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ﴾**^٥ فإن مقصود الآية تنفيص "من لا يخلق" بالنسبة إلى "من يخلق" والعادة في مثلها أن تنفي عن النافض شبهه بالكامل أي تنفي عنّه من لا يخلق شبهه من يخلق، ولكن في الآية عكس هذا الموضوع وبدل أن يقول: "أَفَمَنْ لا يَخْلُقُ كَمَنْ يَخْلُقُ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ" قال: **﴿أَفَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لَا يَخْلُقُ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ﴾** ففي عن الكامل شبهه بالنافض. فما هو السبب؟ «إن قيل: قوله: أَفَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لَا يَخْلُقُ المقصود منه إلزم عبدة الأوّل، ، حيث

^١ - محمود الزمخشري، الكشاف عن حفائق غوامض الترتيل، ج ١، ص ٣٢٠.

^٢ - الذين يأكلون الربا.

^٣ - ناصر مكارم الشيرازي، الأمثل في تفسير كتاب الله المترول، ج ٢، ص ٣٤٠.

^٤ - محمد الصادقي هراني، البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن، ج ١، ص ٤٧.

^٥ - النحل ١٦.

جعلوا غير الخالق مثل الخالق في التسمية بالإله، وفي الاشتغال بعبادتها، فكان حق الإلزام أن يقال: أ فمن لا يخلق كمن يخلق. والجواب: المراد منه أن من يخلق هذه الأشياء العظيمة ويعطي هذه المنافع الجليلة كيف يسوى بينه وبين هذه الحمدادات الخسيسة في التسمية باسم الإله، وفي الاشتغال بعبادتها والإقدام على غاية تعظيمها فوق التعبير عن هذا المعنى بقوله: أَفَمَنْ يَخْلُقُ كَمَنْ لَا يَخْلُقُ^١. يبدو أن النظر في الآية يكون في تقييّح عبادة هذه الأصنام لأنها حمادات محضة، وليس لها فهم ولا قدرة ولا اختيار فشأنها منحط قوله سبحانه وتعالى: هُوَ الَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَا يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ لَا يُخْلُقُونَ^٢ يدل على نفس هذا المعنى بشرح نصوصهم في ذواهم وصفاتهم. وكما يقول في الآية الآتية هذه الأصنام أموات لا تحصل عقب موتها حياة: هُنَّ أَمْوَاتٌ غَيْرُ أَحْيَاءٍ وَمَا يَشْعُرُونَ أَيَّانَ يُبَعَّثُونَ^٣.

لما ختم الله سبحانه سورة الحجر بوعيد الكفار كان افتتاح هذه السورة بوعيدهم أيضاً. وتكون السورة «مكية إلا آية هي قوله هُوَ الَّذِينَ هاجَرُوا فِي اللَّهِ مِنْ بَعْدِ مَا ظَلَمُوا لَتَبَوَّأُنَّهُمْ فِي الدُّنْيَا حَسَنَةً وَلَا جُرْحَ الْآخِرَةِ أَكْبَرُ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ^٤» وقال الشاعي: نزلت النحل كلها بمكة إلا آ قوله هُوَ إِنْ عَاقِبَتِ^٥ إلى آخرها.^٦ فكان سياق الكلام من بداية السورة أن تذكر الدلائل الدالة على وجود القادر الحكيم من عجائب قدرته وغرائب صنعته ومن الترتيب الأحسن والنظم الأكمل فيبدأ سبحانه وتعالى السورة بـ: هُنَّ أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ...^٧ وبعد ذلك يقول: هُنَّ يَنْزَلُ الْمَلَائِكَةُ بِالرُّوحِ مِنْ أَمْرِهِ...^٨ (٢) فيقول: هُنَّ خَلَقُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ...^٩ (٣) وبعده: هُنَّ خَلَقُ الْإِنْسَانَ...^{١٠} (٤) وبعد ذلك يقول: هُوَ الْأَنْعَامُ خَلَقَهَا^{١١} (٥) فيقول: هُوَ الْخَيْلُ وَالْبَغَالُ وَالْحَمِيرُ^{١٢} (٦) فيقول: هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً لَكُمْ...^{١٣} (٧)، هُوَ سَخَّرَ لَكُمُ الْلَّيْلَ وَالنَّهَارَ...^{١٤} (٨)، هُوَ الَّذِي سَخَّرَ الْبَحْرَ...^{١٥} (٩)، هُوَ الَّذِي فِي الْأَرْضِ رَوَاسِي...^{١٦} (١٠) فكانت هذه الأشياء المخلوقة المذكورة في الآيات المتقدمة كلها دالة على كمال قدرة الله تعالى فسبب تقديم "من"

^١ - فخر الدين أبو عبد الله محمد بن عمر الرازى، مفاتيح الغيب، ج ٢٠، ص ١٩٣.

^٢ - النحل ٢٠/١٦.

^٣ - النحل ٢١/١٦.

^٤ - النحل ٤١/١٦.

^٥ - النحل ١٢٦/١٦.

^٦ - محمد بن حسن الطوسي، البيان في تفسير القرآن، ج ٦، ص ٣٥٧.

^٧ - النحل ١١٦/١٦.

يخلق" على "من لا يخلق" مراعاة سياق الكلام في السورة أي التكلم عن قدرة خلقه السماوات، الأئم والآيات... فعلى هذا السياق نفي التشبيه بين الله سبحانه وتعالى وبين خلقه، وعلى هذا السياق أثبتت أن الصفات المتقدمة لله مستحقة.

إشكالية التفاسير: أولاً: كثير من المفسّرين لم يشيروا إلى هذا التقديم والتأخير^١. ثانياً: بعض من المفسّرين يعتقدون بأنّ التشبيه في هذه الآية من نوع التشبيه المقلوب الذي يجعل الإنسان فيه المشبه الحقيقي مشبهًا ويجعل المشبه بال حقيقي مشبهًا، لأنّه يريد أن يدعى أن وجه الشبه يكون في المشبه الحقيقي أقوى من المشبه كما يقول الدرويش: «التشبيه المقلوب: وذلك في قوله تعالى ﴿أَفَمَنْ يَعْلَقُ كَمَنْ لَا يَخْلُقُ﴾ إذ مقتضى الظاهر عكسه لأن الخطاب لعباد الأوثان، حيث سُمّوها آلة تشبهها به تعالى فجعلوا غير الخالق كالخالق فجاءت المخالفة في الخطاب كأنّهم لم يبلغوهم في عبادتها وإلافهم - بالتالي - وارتكاس عقوتهم صارت عندهم كالأصل وصار الخالق الحقيقي هو الفرع فجاء الإنكار على وفق ذلك كما فعل البحترى في وصف البركة التي بناها المتوكل على الله إذ قال:

كأنّها حِينَ لَجَّتْ فِي تَدْقِّهَا يَدُ الْحَالِيقَةِ لَمَّا سَأَلَ وَادِيهَا

والمعهود أن تشبه يد الخليفة في تدفقها بالكرم بالبركة إذا تدفقت بالماء^٢. والدرويش أخطأ في قوله لأنّ الكلام لا يكمن من جانب الوثنين لكنّه يدعى بأنّ وجه الشبه يكمن في المشبه الحقيقي أقوى من المشبه به كما فعل البحترى في وصف البركة التي بناها المتوكل.

بعض المفسّرين لم يصلوا إلى رأي واحد سديد فكانوا يأتون بأراء مختلفة وبعيدة، كما يقول البيضاوي: «وكان حق الكلام أَفَمَنْ لَا يَخْلُقُ كَمَنْ يَخْلُقُ، لكنه عكس تبنيها على أنّهم بالإشراك بالله سبحانه وتعالى جعلوه من جنس المخلوقات العجزة شبهاً بها... أو للمشاكلة بينه وبين من يخلق أو للambilجة»^٣.

١- محمد الصادقي هرمان، البلاغ في تفسير القرآن بالقرآن، ج ١، ص ٢٦٩)، (سبّيد محمد الحسيني الشيرازي تبيّن القرآن، ج ١، ص ٢٨١)، (رضا حساني، ترجمة بيان السعادة في مقامات العبادة، ج ٨، ص ١٠٣)، (محمد حسين الطباطبائي، الميزان في تفسير القرآن، ج ١٢، ص ٢١٨)، (محمد بن حسن الشيباني، فتح البيان عن كشف معانى القرآن، ج ٣، ص ٢٠٢)، (علي بن حسين العاملی، الوجيز في تفسير القرآن العزيز، ج ٢، ص ١٦٦)، (مقالات بن سليمان البلجي، تفسير مقاتل بن سليمان، ج ٢، ص ٤٦٢)، (محمد بن علي الشوكاني، فتح القدیر، ج ٣، ص ١٨٥) و... .

٢- حمی الدین درویش، اعراب القرآن وبيانه، ج ٥، ص ٢٨١.

٣- عبدالله بن عمر البيضاوي، أنوار التزيل وأسرار التأويل ج ٣، ص ٢٢٣.

✓ **﴿فَلَمَّا وَضَعَهَا قَالَتْ رَبُّ إِنِّي وَضَعَتْهَا أُنْثِي وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثِي وَإِنِّي سَمِّيَّهَا مَرْيَمٍ وَإِنِّي أُعِيدُهَا بِكَ وَذَرْبَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ﴾^١ إِنْ جَهَنَّمَ هُوَ اللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثِي^٢ معرضستان^٣ من جانب الله سبحانه وتعالى ولا تكونان من جانبها لأنَّه إنْ كان من جانبها، كان من الواجب عليها أنْ تقول: "وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَهَا" وبدل أنْ تقول **﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثِي﴾** كانت تقول: "وَلَيْسَ الْأُنْثِي كَالذَّكَرِ" وما أشار كثير من المفسرين إلى هذه الملاحظة الجميلة إِلَّا قليلاً منهم، فيقول العلامة الطباطبائي: «يُظَهِّرُ أَنَّ قَوْلَهُ: **﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثِي﴾** مقول له تعالى لا لامرأة عمران، ولو كان مقولاً لها لكان حقَّ الكلام أنْ يقال: وليس الأنثى كالذكر لا بالعكس وهو ظاهر فإنَّ من كان يرجو شيئاً شريفاً أو مقاماً عالياً ثم رُزِقَ ما هو أحسنَ منه وأرداً^٤ إنما يقول عند التحسُّر: ليس هذا الذي وجده هو الذي كنت أطلبه وأبغضيه، أو ليس ما رُزِقَه كالذي كنت أرجوه، ولا يقول: ليس ما كنت أرجوه كهذا الذي رزقه أبنته».**

وأمَّا السؤال المطروح فهو: "لماذا استخدم سبحانه وتعالى "القلب" في هذه الآية؟ وبدل أن يقول **﴿وَلَيْسَ الْأُنْثِي كَالذَّكَرِ﴾** على سبيل التحسُّر والتحزن؛ قال سبحانه وتعالى: **﴿وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثِي﴾** والجواب دليل واضح على إعجاز القرآن الكريم ومثبت لإيجازه الذي قال فيه أمير المؤمنين علي(ع): «ما رأيت بليغاً قطَّ إِلَّا وله في الكلام إيجاز وفي المعاني إطالة» وهو « قوله: وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ، أَنَّه مسوق لبيان أَنَّها نعلم أَنَّها أُنْثِي لكنَّا أَرَدنا بذلك إنجاز ما كانت تتمتَّأه بأحسن وجه وأرضي طريق، ولو كانت تعلم ما أَرَدناه من جعل ما في بطنها أُنْثِي لم تتحسَّر ولم تحزن ذاك التحسُّر والحزن والحال أَنَّ الذَّكَرَ الذي كانت ترجوه لم يكن ممكناً أن يصير مثل هذه الأنثى التي وهبناها لها، ويترتب عليه ما يتترَّبُ على خلق هذه الأنثى فإنَّ غاية أمره أن يصير مثل عيسى نبياً مبرئاً للأكمه والأبرص ومحياً للموتى لكنَّ هذه الأنثى ستتَّمَ بها كلمة الله وتلد ولداً بغير أب، وتجعل هي وابنها آية للعالمين، ويكلِّم الناس في المهد، ويكون روحًا وكلمة من الله، مثَّله عند الله كمثل آدم إلى غير ذلك من الآيات

^١ - آل عمران/٣٦.

^٢ - الاعتراض اصطلاحاً: أن يؤتى في أنساء الكلام أو بين كلامين متصلين في معناهما بجملة أو أكثر لا محلَّ لها من الإعراب لنكبة بلاغية سوى دفع الإبهام. (المبداني، المبداني، ١٤١٦ـ١٤١٦ـ٢، ص ٨٠).

^٣ - هنا ومع احترامي واعتزازي بالعلامة إِلَّا أَنَّني لا أُنصُرُ ولا أُعْنِدُ بِأَنَّهُ الذي خلق الذكر والأُنْثِي بضم فرقاً بين حلقه هذه العمومَة، كيَفَّ يكون ذلك والسبَّةُ فاطمة الزهراء أُنْثِي ونحن شبعتها؟

^٤ - سيد محمد حسین الطباطبائی، المیزان فی تفسیر القرآن، ج ٣، ص ١٧٢.

الباهرات في خلق هذه الأنثى الطاهرة المباركة وخلق ابنها عيسى(ع)»^١. فيبدو أنَّ الله سبحانه وتعالى دون أن يأْتِي بهذه الاستدلالات المطولة في كتابه، يشير إلى جميع هذه المواضيع بجعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر أي يجعل "الذكر" مكان "الأنثى"، فربما يكون حكمة استخدام صنعة القلب في هذه الآية "الإيجاز". والله أعلم.

إشكالية التفاسير: أولاً: كثير من المفسّرين لم يشروا إلى هذا التقدّم والتأخير^٢. ثانياً: بعض المفسّرين يأتون بآراء غريبة كما يقول ابن عاشور: «وتفني المشاهدة بين الذكر والأنتي يقصد به معنى التفصيل في مثل هذا المقام وذلك في قول العرب: ليس سوا كذا وكذا، و... كقوله تعالى: ﴿هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ﴾^٣ وقوله: ﴿هُنَّا نِسَاءُ اللَّهِي كَسْتَنَ كَاحِدٌ مِّنَ النِّسَاءِ﴾^٤... ولذلك لا يتخيرون أن يكون المشبه في مثله أضعف من المشبه به، إذ لم يبق للتشبيه أثر، ولذلك قيل هنا: وليس الذكر كالأنثى، ولو قيل: وليست الأنثى كالذكر لفهم المقصود، ولكن قدم الذكر هنا لأنَّه هو المرجو المأمول فهو أسبق إلى لفظ المتكلّم^٥. كيف يمكن أن نقول: تقدّم الذكر للتفصيل فقط؟ أو نريد أن ندعى بأنَّ المشبه لا يكون أضعف من المشبه به؟ والغرض من صنعة القلب البلاغية هذه كما قاله العلّامة هو هذه الأنثى ستمّ بما كلمة الله وتلد ولداً بغير أب، وتجعل هي وابنها آية للعالمين، ويكلّم الناس في المهد، ويكون روحًا وكلمة من الله، مثَّله عند الله كمثل آدم إلى غير ذلك من الآيات الباهرات في خلق هذه الأنثى الطاهرة المباركة وخلق ابنها عيسى(ع) الذي يكون ميراثاً للأكمه والأبرص ومحياً للموتى.

^١ نفس المرجع والصفحة.

^٢ (عبدالله بن عمر البيضاوي، *أنوار التنزيل وأسرار التأويل*، ج ٢، ص ١٤)، (*أئمَّةُ الدِّينِ أبو حيَانَ محمدُ بنَ يوسف الأندلسيُّ، البحَرُ الْخَيْطُ فِي التَّفْسِيرِ*، ج ٣، ص ١١٦)، (ابن عجيبة أَحْمَدُ بْنُ مُحَمَّدٍ الْبَحْرُ الْمَدِيدُ فِي تَفْسِيرِ الْقُرْآنِ الْمُجِيدِ، ج ١ ص ٣٤٦)، (نصرِينِ مُحَمَّدِ بْنِ أَحْمَدِ السَّمْرَقَنْدِيِّ، بِحْرُ الْعِلُومِ، ج ١، ص ٢٠٨)، (عبدالقادر ملا حوبش آل غازى بيان المعانى، ج ٥، ص ٣٣٧)، (*الأسفاراني*، ج ١، ص ٣٥١)، (*العكْري*، ج ١، ص ٧٧)، (شهاب الدين أَحْمَدُ بْنُ مُحَمَّدٍ بْنُ هَائِمٍ، *التَّبَيَّانُ فِي تَفْسِيرِ غَرِيبِ الْقُرْآنِ*، ج ١، ص ١٢١) و

^٣ - الزمر ٩/٣٩.

^٤ - الأحزاب ٣٢/٣٣.

^٥ - محمد بن طاهر ابن عاشور، *التحوير والتتوير*، ج ٣، ص ٨٦.



النتيجة

وما يظهر للباحث بعد هذه الدراسة أنه لا يكون "القلب" عشوائياً بل يكون مرسى وموطداً على أصول بلاغية إعجازية. فإذا بحثنا عن "دلالة" عدول بعض الجمل عن مقتضى الظاهر في القرآن أي "القلب" فيه؛ رأينا أنَّ هذا الخروج يكون أكثر اقتضاءً وأدقَّ سرّاً لتبين المعنى، كما يبدو أن تكون الحكمة على سبيل المثال ولا الحصر في ﴿وَيُسَّرَ الذَّكْرُ كَالْأَنْثَى﴾ "الإيجاز" وفي ﴿فَلَمْ تَوَلْ عَنْهُمْ فَانظُرْ﴾ ماذا يرجون ﴿إِرَادَة سرعة الامتحان﴾ وفي ﴿مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَشُوا بِالْعُصْبَةِ﴾ "شدة كراهة" العصبة لحمل الكروز وغيرها من دلالات صنعة القلب في القرآن الكريم. إذ بما تكشف الأستار عن جانب من وجوه الإعجاز وتظهر بعض المعاني والمقاصد من جانب آخر.

هذا وبالنظر إلى التفاسير القرآنية نرى أنَّ كثيراً من المفسرين الكرام وإن ورد في قليل من تفاسيرهم ذكر لبعض الحكم والأسرار البلاغية لهذه الصنعة؛ لم يدرسواها في تفاسيرهم القيمة مستوفية لدلائلها البلاغية، وحكمها اللطيفة، ومعانيها الدقيقة. فعلى هذا الأساس إذا نظر إلى آيات قرآنية مثل ﴿فَمَنْ يَخْلُقْ كَمَنْ لَا يَخْلُقُ﴾، و﴿إِنَّمَا الْبَيْعُ مِثْلُ الْوِرَبِ﴾ من منظار وجود صنعة القلب فيها فدَّ على رأي الباحث _ تفسير أقرب إلى الصواب وأمثل للواقع. والله أعلم.

قائمة المصادر والمراجع

الكتب العربية:

١. القرآن الكريم

٢. آل سعدي، عبد الرحمن بن ناصر، **تيسير الكريم الرحمن**، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة النهضة العربية، ٤٠٨.٥٠٤.
٣. الآلوسي، سيد محمود، **روح المعاني في تفسير القرآن العظيم**، تحقيق: علي عبدالباري عطية، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٥.٥٠١.
٤. ابن حزم الغناطي، محمد بن أحمد، **كتاب التسهيل لعلوم الترقيق**، تحقيق: دكتور عبدالله خالدي الطبيعة الأولى، بيروت: شركة دار الأرقام بن أبي الأرقام ١٤١٦.٥٠٥.
٥. ابن الجوزي، أبو الفرج عبد الرحمن بن علي، **زاد المسير في علم التفسير**، تحقيق: عبد الرزاق المهدى، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، ٤٢٢.٥٠٤.
٦. ابن عاشور، محمد بن طاهر، **التحرير والتنوير**، (د. ط)، د. ت.
٧. ابن عجيبة أحمد بن محمد، **البحر المديد في تفسير القرآن المجيد**، تحقيق: أحمد عبدالله القرشي رسلان، (د. ط) القاهرة: انتشارات دكتور حسن عباس زكي، ١٤١٩.٥٠١.
٨. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، بيروت: دار صادر، ١٤١٤.٥٠١.
٩. ابن هائم، شهاب الدين أحمد بن محمد، **البيان في تفسير غريب القرآن**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ٤٢٣.٥٠٤.
١٠. الأسفري، أبوالمظفر شاهفور بن طاهر، **تاج الترافق في تفسير القرآن للأعاجم**، الطبعة الأولى، هـران: انتشارات علمي وفرهنگی، ١٣٧٥.٥٠١.
١١. الأندلسي، ابن عطية عبد الحق بن غالب، **البحر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تحقيق: عبدالسلام عبدالشافي محمد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤٢٢.٥٠١.
١٢. الأندلسي، أثير الدين أبو حيان محمد بن يوسف، **البحر الخيط في التفسير**، تحقيق: الصدقى محمد جمبل، (د. ط)، بيروت: دار الفكر، ١٤٢٠.٥٠٤.
١٣. البحرياني، سيد هاشم، **البرهان في تفسير القرآن**، تحقيق: قسم الدراسات الإسلامية مؤسسة البعثة-قم، الطبعة الأولى، هـران: انتشارات بنیاد بعثت، ١٤١٦.٥٠١.
١٤. البروجردي، سيد حسين، **تفسير الصراط المستقيم**، تحقيق: غلام رضا مولانا البروجردي، الطبعة الأولى، قم: مؤسسة أنصاريان، ١٤١٦.٥٠١.

١٥. البغدادي، علاء الدين علي بن محمد، *لباب التأويل في معاني التزيل*، تصحیح محمد على شاهین، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٥.ق.
١٦. البغوي، حسين بن مسعود، *معالم التزيل في تفسير القرآن*، تحقيق: عبدالرازاق المهدى، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠.ق.
١٧. البلاغي الحجفي، محمد حواد، *آلاء الرحمن في تفسير القرآن*، تحقيق: واحد تحقیقات إسلامی بنیاد بعثت، الطبعة الأولى، قم: بنیاد بعثت، ١٤٢٠.هـ.
١٨. البليخي، مقاتل بن سليمان، *تفسير مقاتل بن سليمان*، تحقيق: عبد الله محمود شحاته، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث، ١٤٢٣.هـ.
١٩. البيضاوي، عبدالله بن عمر، *أنوار التزيل وأسرار التأويل*، تحقيق: محمد عبد الرحمن المرعشلى، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤١٨.ق.
٢٠. التستري، أبو محمد سهل بن عبدالله، *تفسير التستري*، تحقيق: محمد باسل عيون السود، بيروت: منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ١٤٢٣.ق.
٢١. الفتازانى، سعد الدين، *شرح المختصر على تلخيص المفتاح للخطيب القزويني*، الطبعة التاسعة، دار الحكمة، قم، ١٣٧٧.ش.
٢٢. الشاعبى البىشاورى أبو إسحاق أحمد بن إبراهيم، *الكشف والبيان عن تفسير القرآن*، الطبعة الأولى، دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٢.ق.
٢٣. الشمالى، أبو حمزة ثابت بن دينار، *تفسير القرآن الكريم*، تحقيق: عبد الرزاق محمد حسين حرز الدين / محمد هادي معرفت، الطبعة الأولى، بيروت: انتشارات دار المفيد، ١٤٢٠.ق.
٢٤. الحسيني الشيرازى سيد محمد، *تبين القرآن*، الطبعة الثانية، بيروت: دار العلوم، ١٤٢٣.ق.
٢٥. الحقى الروسوى، إسماعيل، *تفسير روح البيان*، د. ط، بيروت: دار الفكر، د. ت.
٢٦. الخطيب القزوينى، أبوالعلاء حلال الدين، *الإيضاح في علوم البلاغة، المعانى و البيان و البديع*، الطبعة الثالثة، بيروت، لبنان: مؤسسة الكتب الثقافية، دون تاريخ.
٢٧. الرازى، فخر الدين أبوعبد الله محمد بن عمر، *مفاتيح الغيب*، الطبعة الثالثة ، دار إحياء التراث العربي، ١٤٢٠.ق.
٢٨. الراغب الإصفهانى، حسين بن محمد، *المفردات في غريب القرآن*، تحقيق: صفوان عدنان داودى، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم، دمشق: الدار الشامية، ١٤١٢.ق.
٢٩. الزحلبي، وهبة بن مصطفى، *الفسیر المیر في العقيدة والشريعة والمنهج*، الطبعة الثانية، بيروت ودمشق: دار الفكر المعاصر، ١٤١٨.ق.

٣٠. الزمخشري، محمود، الكشاف عن حقيقة غواصي التغيل، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتاب العربي، ٤٠٧.٥١.
٣١. الروزني، شرح العلاقات السبع، د.ط، بيروت، مكتبة المعارف، ٨٤٠.٥١.
٣٢. درويش، محي الدين، إعراب القرآن وبيانه، الطبعة لرابعة، سورية: دار الإرشاد، ٤١٥.٥١.
٣٣. السبزواري التحفي، محمد بن حبيب الله، إرشاد الأذهان إلى تفسير القرآن، الطبعة الأولى ، بيروت: دار المعارف للمطبوعات، ١٤١٩.٥١.
٣٤. السكاكبي، أبويعقوب، مفتاح العلوم، د. ط، د. ت.
٣٥. السمرقندى، نصر بن محمد بن أحمد بحرالعلوم، د. ت.
٣٦. الشوكاني، محمد بن علي، فتح القدير، الطبعة الأولى ، دمشق: دار ابن كثير، بيروت: دار الكلم الطيب، ٤١٤.٥١.
٣٧. الشيباني، محمد بن حسن، نهج البيان عن كشف معاني القرآن، تحقيق حسين درگاهي، الطبعة الأولى، هرمان: بنیاد دائرة المعارف الإسلامية، ١٤١٣.٥١.
٣٨. شيخ مفید، محمد بن محمد، تفسیر القرآن الجید، تحقيق: سید محمد علی آیازی، الطبعة الأولى، قم: مرکز انتشارات دفتر تبلیغات إسلامی، ٤٢٤.٥١.
٣٩. الصادقی هرانی، محمد، البلاغ في تفسیر القرآن بالقرآن، الطبعة الأولى، قم: انتشارات مؤلف، ٤١٩.٥١.
٤٠. الطباطبائی، سید محمد حسین، المیزان في تفسیر القرآن، الطبعة الخامسة، قم: انتشارات إسلامی جامعهی مدرسین حوزه علمیه ١٤١٧.٥١.
٤١. الطبرسی، فضل بن حسن، مجمع البيان في تفسیر القرآن، با مقدمه محمد حواد البلاغی، الطبعة الثالثة، هرمان: انتشارات ناصر خسرو، ٣٧٢.٥١.
٤٢. الطووسی، محمد بن حسن) التبيان في تفسیر القرآن، مقدمه شیخ آغاپرگ هرانی وتحقيق احمد قصیرالعاملي، (د.ط) بيروت: دار إحياء التراث العربي، دون تاريخ.
٤٣. العاملي، علي بن حسين، الوجيز في تفسیر القرآن العظیم، الطبعة الأولى، قم: دار القرآن الكريم، ١٤١٣.٥١.
٤٤. فراء، أبوذر كربلا بحی بن زیاد، معانی القرآن، تحقيق: احمد يوسف التجانی / محمدعلی بخار / عبدالفتاح إسماعیل شلی، الطبعة الأولى، مصر: دار المصرية للتأليف والترجمة، دون تاريخ.
٤٥. فيض الكاشاني، ملا محسن، تفسیر الصافی، الطبعة الثانية، هرمان: انتشارات الصدر، ١٤١٥.٥١.

٤٦.، **الأصفى في تفسير القرآن**، الطبعة الأولى، قم: انتشارات دفتر تبليغات إسلامي، ١٤١٨.هـ.
٤٧. القاسمي، محمد جمال الدين، **محاسن التأويل**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨.هـ.
٤٨. القرطبي، محمد بن أحمد، ١٣٦٤هـ.ش. **الجامع لأحكام القرآن**، انتشارات ناصر خسرو، هرمان، ط١.
٤٩. الكاشاني، محمد بن مرتضى، **تفسير المعين**، الطبعة الأولى، قم: انتشارات كتابخانه آية الله مرعشى بختي، ١٤١٠.هـ.
٥٠. المragي، أحمد بن مصطفى، **تفسير المراغي**، د. ط، بيروت: دار إحياء التراث العربي، د. ت.
٥١. المظہري، محمد ثناء الله، **التفسیر المظہري**، د. ط، باكستان: مکتبۃ رشدیۃ، ١٤١٢.هـ.
٥٢. مغنية محمد حواد، **تفسير الكاشف**، الطبعة الأولى، هرمان: دار الكتب الإسلامية، ١٤٢٤.هـ.
٥٣. مكارم الشيرازي، ناصر، **الأمثل في تفسير كتاب الله المترى**، الطبعة الأولى، قم: انتشارات مدرسة إمام علي بن أبي طالب، ١٤٢١.هـ.
٤٥. ملاحوش آل غازى، عبدالقادر، **بيان المعانى**، الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الترقى، ١٣٨٢.هـ.
٥٥. الميدانى، عبد الرحمن حسن حينكة، **البلاغة العربية أساسها وعلومها وفنونها**، الطبعة الأولى، دمشق: دار القلم، بيروت: دار الشافية، ١٤١٦.هـ.
٥٦. النيسابورى، محمود بن ابوالحسن، **إيجاز البيان عن معانى القرآن**، تحقيق: دكتور حنيف بن حسن القاسمي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٤١٥.هـ.
٥٧. النيسابورى، نظام الدين حسن بن محمد تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٨.هـ.
٥٨. الهاشمى، سيد أحمد، **جواهر البلاغة**، الطبعة الأولى، قم: مؤسسة نشر العلوم الدينية، ١٣٧٠.هـ.
- الكتب الفارسية:**
١. الحسيني شاه عبدالعظيمى حسين بن أحمد، **تفسير الثنا عشري**، الطبعة الأولى، هرمان: انتشارات ميقات، ١٣٦٣.هـ.
٢. الحسيني الهمدانى، سيد محمد حسين، **أنوار درخشنان**، تحقيق: محمد باقر همودى، الطبعة الأولى، هرمان: انتشارات كتابفروشى لطفى، ١٤٠٤.هـ.
٣. گنابادى، سلطان محمد، **بيان السعادة في مقامات العبادة**، ترجمه: خانى، رضا. حشمت الله رياضى، الطبعة الأولى، هرمان: مركز جاپ و انتشارات دانشگاه پيامنور، هرمان، ١٣٧٢.هـ.
٤. القرشى، سيد على أكبر، **تفسير أحسن الحديث**، الطبعة الثالثة، هرمان: انتشارات بنیاد بعثت، ١٣٧٧.هـ.

٥. النجفي الخميسي، محمد حواد، *تفسير آسان*، الطبعة الأولى، تهران: انتشارات إسلامية، ١٣٩٨ هـ.

المقالات:

- ١- رضائي الإصفهاني، دکتر محمد علی، زبان قرآن عرف عام یا عرف خاص، پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم، شماره ٣٥، تابستان ٨٨.

بررسی معناشناختی - بلاغی در قرآن کریم (مطالعه موردی صنعت قلب)

محمدندیبی احمدی*

چکیده:

واضح است که اطلاع از نکات بلاغی و تبیین اسرار آن از مهم‌ترین موضوعات قرآنی است که دانشمندان بلاغت از ابتدای دوره‌ی اسلامی بدان همت گمارده و اقرار نموده‌اند که بلاغت اصل اساسی فهم معانی قرآنی و معنا شناختی فراوان آن است. این تحقیق نیز به معناشناختی قرآن کریم از طریق یکی از صنایع بلاغی که قلب نامیده می‌شود اهتمام ورزیده است. صنعت قلب مختصراً به این معنی است که یکی از اجزای کلام به خاطر نکته‌ای لطیف در جای جزء دیگری قرار گیرد که اگر آن نکته‌ی لطیف نباشد بلاغت به حساب نمی‌آید. به همین سبب است که در بلاغت به خوبی به شرح و تقسیم‌بندی آن پرداخته نشده است.

صنعت قلب دارای نقش ویژه‌ای در فهم بعضی از آیات قرآن و تفسیر آن‌ها می‌پاشد؛ اما بعضی از مفسرین علی‌رغم تسلط به زبان عربی نتوانسته‌اند برخی از آیات این کتاب شریف را به درستی تفسیر نمایند. زیرا به "معانی" عمیق و "یان" دقیق و "بدیع" زیبا کاملاً توجه نکرده‌اند و به "اسرار بلاغت" و "دلائل اعجاز" در کتاب خداوند بلند مرتبه نرسیده‌اند به گونه‌ای که نه به شکل "مختصر" و نه "مطول" به صنعت قلب نپرداخته‌اند.

محقق در این تحقیق در صدد تبیین آنچه در کتاب‌های بلاغی درباره‌ی تعریف صنعت قلب آمده یا مشخص کردن آن در آیات قرآن یا توضیح انکار آن در بعضی از کتاب‌های بلاغی مانند "منهاج البلغاء" نیست بلکه با بضاعت اندک خود تلاش می‌کند تا آنچه در این کتاب‌ها به آن پرداخته نشده یعنی معناشناختی این صنعت و بلاغت آن در بعضی از آیات قرآن کریم بپردازد. این همان موضوع مهمی است که تا حدودی حکمت‌های زیبای صنعت قلب را برای انسان روشن و به فهم او در تفسیر آیات کمک می‌کند.

کلیدواژه: قرآن کریم، معناشناختی، بلاغت، صنعت قلب، تفسیر.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه. ایران. mn.ahmadi217@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱/۱۷/۱۳۹۳ ه.ش = ۰۶/۰۴/۲۰ م تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۰۶/۰۴ ه.ش = ۲۷/۰۶/۲۰۱۴ م

Abstracts in English

Semantic and Rhetorical Aspects of Chiasmus in the Holy Quran

By: Mohammad Nabi Ahmadi*

Abstract

Awareness about eloquent points and their hidden meanings is of much importance in Quranic science, so much so that the scholars from early Islamic periods paid attention to it. They believed that eloquence is the foundation for understanding the Quranic meanings. This research aims to investigate the semantic significance of a rhetorical device called chiasmus. Application of this technique results in the replacement of part of the word or language chunk with another verbal chunk. As studying this figure of speech has been very difficult and involved complications, scholars have not paid much heed to it. But chiasmus plays an important role in understanding many Quranic verses. Some commentators, in spite of their mastery of Arabic language, have not been able to provide the true meaning of the verses in the holy book. The reason is that they did not pay sufficient attention to the deep meanings expressed through rhetorical devices. They also have not grasped the eloquent mysteries and miraculous character of the Quran, for they did not consider chiasmus, neither briefly nor elaborately. This study does not want to deal with the definitions of this device which can be found in books on rhetoric (e.g., *Minhag al-Bulaghah*) but attempts to show the semantic and rhetorical consequences of this figure of speech in some Quranic verses, something which has not been dealt with in books on rhetoric. This is what is needed very much in order to get to many rhetorical beauties in the Holy Quran.

Key word: The Quran, semantics, eloquence, rhetoric, chiasmus, interpretation.

* - Assistant Professor, Razi University, Iran.

دراسة موقع الرواية وآلياته في رواية ميرامار لنجيب محفوظ

الدكتور أبوالحسن أمين مقدسى^{*}
الدكتورة شرافت كرمى^{**}

الملخص

لما كانت المعرفة نسبية للبشر فإن راوياً واحداً، سواءً أكان الكاتب أو شخصية من شخصيات القصة، لا يلمّ بها من جوانبها كاملة والراوي العالم بكل شيء في الرواية لا يسيطر على كل الجوانب المطلوبة لدى الشخصيات. فيستفيد الكاتب من تقنيات السرد المختلفة؛ كتقنية تعدد الرواية ليوظف العوامل والرواية المختلفين للغور في الأعماق البشرية ونیاھما وأعمالها. كان الرواية في ميرامار، وهو نفس الشخصيات المختلفة المشارب والمعرفات التي تنقلت في أيديولوجياها من التعلق والحكمة إلى التطرف والجنون، ومن حبّ الخير للآخر وإسداء النصائح له إلى الحقد عليه وكراهيته. ومن هنا تعددت وجهات النّظر في الأحداث حسب الموقع الذي يقف فيه الراوي لرصد العالم الحبيط به، وقد يكون هذا الموقع أيديولوجياً أو دينياً أو سوسيًّا ذلك. فتبديل صور الأشياء بتبدل الواقع ومخيلة القارئ، وتبدل هذه الصور على حسب الزاوية التي تلتقط منها الصور وحسب المسافة التي تقع بين الراوي والأشياء. الرواية في هذه الرواية مشاركون في صناعة الأحداث، بل كانوا أبطالها؛ يتبعون إلى المكان والزمان اللذين تنتهي إليهما الشخصيات والأحداث وهم لا يحكون من الماضي فقط بل يسردون أيضاً الأحداث التي يعيشون فيها.

فأهمية هذه الرواية تكون في الشهادة على وقوع الحدث والمشاركة فيه من جهة ومعرفة وجهة نظر الراوي في ما يشهده ويرويه من جهة أخرى. تختلف صورة المكان في هذه الرواية بين راوٍ وآخر. للمعلومات والحوادث مصادر وآليات مختلفة في هذه الرواية؛ كالذكر، وال الحوار، والملونولوج، والمشاهدة. فالرواية في ميرامار تقدم لنا عبر وعي الرواية عن طريق الحوار والملونولوج الداخلي وتيار الوعي. فميرامار هو المكان المركز الذي يضم هذه الشخصيات المتباينة ولكنها لا يجمع بينها؛ فهم لا يشكلون أسرة يعرف أفرادها أشياء كثيرة ومعلومات جمة عن كل شخصية. ميرامار رواية ذات بنية متعددة الأصوات لأحداث واحدة؛ فلنلنك تقوم على التكرار في كثير من مفاصلها؛ لأن وجهات النّظر تكون مختلفة حول الحدث الواحد والصورة التي يرسمها الراوي لنفسه تكون غالباً أوضاع من الصورة التي يرسمها لسواء والتي يرسمها سواه له.

كلمات مفتاحية: ميرامار، نجيب محفوظ، آليات الرواية، الراوي، تعدد الرواية.

* - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة طهران، طهران، إيران. Abamin@ut.ac.ir

** - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كرمانشاه، ستندرج، إيران. (الكاتبة المسؤولة) karimi.sharafat@yahoo.com تاريخ الوصول: ٢٠١٤/٠٩/٥. ش - ٢٠١٣/٠٣/١٠. ش - تاريخ القبول: ١٥/٠٦/١٣٩٣. هـ - ٢٠١٤/١٢/٢٠. ش

المقدمة

تعد رواية ميرamar من الروايات متعددة الأصوات وتستوعب موضوعات هامة مثل التغيرات الاجتماعية ووضع المرأة في المجتمع المصري وأفكار الناس بعد ثورة يوليو ومشاكل المجتمع. إن تعدد السرد والأصوات تكون من الاستراتيجيات الحديثة التي دخلت في الرواية العربية في السنتين؛ نجد هذا الأسلوب في «رجال في الشمس» و«ماتيقي لكم» لغسان كنفاني و«السفينة» و«البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا. إن الترجمة العربية لرواية وليم فوكنر «الصخب والعنف» التي قام بها جبرا إبراهيم جبرا كان لها تأثير كبير في تكوين السرد التعددي في الرواية العربية المعاصرة^١. في هذا الأسلوب يختفي الكاتب من الرواية اعتقاداً بأن شخصيات القصة يجب أن تحكي ذاتها عن طريق مسرحة الحدث وعرض الأحداث وليس عن طريق السرد والحكى.

ميرamar هي إحدى روايات نجيب محفوظ التي نشرت سنة ١٩٦٧. وكما يشير عنوانها، هي من الروايات المنسوبة إلى المكان؛ فميرamar هو بنسيون يقع في شقة بالدور الرابع في عمارة تقع في مدينة الإسكندرية وتديره امرأة يونانية باسم «ماريانا». وهي في الخامسة والستين من عمرها. فغادر نجيب محفوظ في هذه الرواية مكانه المألف في معظم رواياته وهو البيت والزفاف المصري إلى الفندق والشارع.

تقع الرواية في ٢٧٩ صفحة من القطع الوسط وهي من خمسة أقسام يرويها أربعة رواة وهم أبطال الرواية. لذلك تعتبر هذه الرواية نموذجاً لتعدد الرواية وتعدد وجهات النظر في أسلوب الحكى. الرواية تقوم على أساس حدث رئيسي واحد وهو الثورة الاشتراكية في مصر ووجهة نظر مجموعة من الشخصيات التي تمثل أنماطاً من النسيج الاجتماعي والفكري لهذا الحدث في تاريخ مصر المعاصر. ففي هذه الرواية تتعدد الشخصيات التي لا تولى رواية الأحداث في فصول خاصة بها فحسب، بل تشارك فيها؛ من مثل: زهرة، وماريانا، وطلبة مرزوق.

هدف هذا البحث هو دراسة أبعاد السرد الرواية وتقنياته في رواية ميرamar ويريد الإجابة على أسئلة منها: كيف يؤثر اختلاف الرواية ووجهات النظر المتعددة لحدث واحد في تحليل الرواية للأحداث وبيانها وتلقي القارئ لها؟ كيف كانت مواقف الشخصيات الرواية في الأحداث وما دور الشخصيات الثانية في هذا النوع من الرواية؟ ما مدى استفادة الكاتب من تقنية التكرار في الرواية وما أهدافه من هذه التقنية؟ وبعد الحصول على إجابات صحيحة على هذه الأسئلة يمكننا تحليل هذه الرواية والوصول إلى أسلوب علمي وأدبي لتحليل روايات ذات رواة متعدددين بشكل عام.

عنى نقاد الرواية في الأدب المعاصر بدراسة أدب نجيب محفوظ عنابة خاصة؛ نذكر منهم غالى شكري في كتابه «المتمم» الذي هودراسته في أدب نجيب محفوظ، حيث قام الكاتب بتحليل روايات

^١. ويلiam فوكنر، الصخب والعنف: صص ٣٠-١.

محفوظ تحليلاً موضوعياً ومنهجياً وروائياً. ومحمد أمين العالم في كتابه «تأملات في أدب نجيب محفوظ» حيث درس روایاته دراسة اجتماعية وتاريخية وأسلوبية. ومحمد زغلول سلام في كتابه «دراسات في القصة العربية الحديثة»، حيث قام بدراسة أصول القصة العربية المعاصرة واتجاهاتها وأعلامها ودرس جوانب متعددة من روایات نجيب محفوظ بشكل عام.

وهناك بحوث في إيران تناولت الحديث عن تعدد الرواية والأصوات في الرواية العربية ومنها رواية ميرامار. هنا وترجمت الرواية على يد رضا عامري في دار «نشرني» سنة ١٣٨٦ش. وكتب الدكتور جواد أصغری مقالاً عنوانه «الرمزية في أدب نجيب محفوظ»، طبع في مجلة اللغة العربية وأدابها، العدد الثالث سنة ١٤٢٧ق. وثبتت بحث وجيز عنوانه: «نگاهی به رمان میرامار نوشته نجیب محفوظ = نظرة إلى رواية ميرامار لنجيب محفوظ» للباحث فرهاد أكبر زاده، نشر في جريدة «کارگزاران». وبهت آخر عنوانه: «یک عاشقانه منجر به قتل؛ نگاهی به چند صدای در رمان میرامار نجیب محفوظ = حبّ أفضى إلى جريمة؛ نظرة إلى تعدد الأصوات في رواية ميرامار لنجيب محفوظ» للباحث سجاد صاحبان زند، نشر في جريدة «اعتماد»، فيشهر شهریور ١٣٨٧ش /أیلول ٢٠٠٨م. وهذا البحث الأخير يرتبط بالموضوع أكثر من سواه، رغم كونه مقالاً صحيفياً مختصرادرس تعدد الأصوات في رواية ميرامار بشكل موجز وناقص، وعلى الرغم من أنه ذو عنوان جيد إلا أنه لم يتطرق إلى ما يستلزم البحث وأكثر ما حواره هو التعريف بالرواية وأحداثها.

الف - أبعاد السرد الروائي:

(١) الرواة الرئيسيون وميزاتهم

ليست هذه الرواية ، كما شاهدنا ، من روایات تيار الوعي ولكن الشخصيات فيها محللة تحليلاً وافياً من الداخل والخارج فهي شخصيات انتهازية؛ ما عدا شخصيتي عامر وجدي وزهرة. كما أنها شخصيات غير نبيلة؛ كل منها يكره الآخر ويبحث عن مصالحه ولا تجمعها صفة واحدة وعلاقتها مبتورة وكان الكاتب يسعى إلى جلاء خصائص الطبقات التي تمثلها هذه الشخصيات في مصر آنذاك. وتضاءء هذه الشخصيات بحديث صاحبها عن نفسه وعن ماضيه مرّة وتضاء بحديث الرواة الآخرين مرات. وقد ساعد الكاتب في ذلك الصفحات الكثيرة التي كتبها بأسلوب حواري مكتشف وكأننا أمام قراءة مسرحية . فالشيء الوحيد الذي يوحد هذه الشخصيات المتنافرة هو أنهم جاؤوا إلى البنسيون بدافع واحد وهو البحث عن الأمان والمهدوء والاستقرار؛ هاربين من ماضيهم.

الشخصية الأولى هي شخصية عامر وجدي الذي بدأت الرواية به وانتهت معه وهوشيخ في الثمانين من عمره وصحته جيدة. وهو فدي سابق ومناضل سياسي وصحفي متلاعِد ويتسنم بالتراءة والحكمة ويحاول أن يجمي زهرة وهي تشق به¹. يقول عنه الناقد غالى شكرى: «هو كمرة آه سحرية

^١ نجیب محفوظ، میرامار: صص ٩٢ و ١٨٥-١٨٦.

ترسبت تحت سطحها الأملس صور الماضي البعيد تنقل في شبابه بين الأحزاب الوطنية المختلفة ثم صار كاتباً صحيفياً بارزاً في كتاب الوفد، كره الإخوان المسلمين ولم يفهم الشيوخين، لم يكن حزيناً بالمعنى الحرفي للكلمة ولما جاءت الثورة رحب بها. فالثورة بدورها لها جيلها وهو يشعر بأبوته الروحية جليل الثورة. أبوة عامر وجدي لهذه الثورة هي المعادل الموضوعي لحرمانه من الأطفال فضلاً عن الزواج^١. فعامر وجدي هو الرجل الأمين على ثورة يوليو ١٩٥٢ ويسعى بأبوته الروحية جيلها ومن هنا حاول أن يرعى زهرة ويقدم لها النصائح المتالية لتنتهي الرواية بتوجيهاته لهذه الشابة التي رأى فيها البراءة والصدق والعناد والثورة، على ما هي عليه من تخلف وجهل وفقر.

الشخصية الثانية هي شخصية حسني علام الراوي الذي جاء دوره ثانياً كممثل الطبقة الشريعة من الملائكة. هو شاب من أعيان طنطا، متخلل أخلاقياً ومستهتر وأصغر من سرحان. يحاول الاعتداء على زهرة ويحقد على سرحان ومنصور وحسني وكل ما حوله. فهو يرتاب لرأي الخصومات التي تقوم بين الآخرين ولا يعرف شيئاً اسمه الحب ويتنمى الموت لكل من حوله من التزلاء في البنسيون ويعجب كيف هلك أجيال من الشباب كل يوم ويقى عامر وجدي العجوز. حياته فريسة الضياع والخيرية ويكره طبقته ويكره الثورة ولا يرى فيمن يمتحنه إلى خائنًا أو منتفعاً وهو ينطلق كل يوم إلى امرأة ويقود سيارته بسرعة جنونية في شوارع الإسكندرية.

الشخصية الثالثة هي منصور باهي، وهو شاب في الخامسة والعشرين من عمره؛ وسيم يحمل شهادة عالية ويعمل مذيعاً بمحطة الإسكندرية وهو شقيق أحد ضباط المحبارات في القاهرة. هو مثقف يسارى لكنه ولكنه حال من الرجولة؛ يخون رفيقه وأستاذه فوزي ويؤدي به إلى السجن ويلاحق زوجته درية ويعدها بالزواج ولكنه يتخلى عنها ويتنمى الموت لسرحان وحسني ويعرف بأنه قاتل سرحان لكنه لم يقدم بذلك إلا في مخيلته. وربما يعود ذلك إلى الانهيارات المتالية في شخصية منصور من جهة وخصوصه لسلطان شقيقة الصاباط من جهة أخرى. فهو معتقد ومنظو على نفسه، فيكون بذلك رمزاً لليسار الراديكالي الذي أطاحت ثورة تموز - يوليو - ١٩٥٢ بآماله.

أما الشخصية الأخيرة فهي شخصية سرحان البحيري الذي هو شاب في الثلاثين من أصل ريفي يعمل وكيلًا لحسابات شركة الإسكندرية للغزل ويجسد الجيل الصاعد في ظل الناصرية. هو وفدي سابق يعيش حياة عابثة تهمه صفتية برకات بأنه «حسيس وبورجواري صغير وانتهازي كبير»^٢. وتحللت هذه الانتهازية بشكل واضح في صياراته بالشخصيات الأنثوية في الرواية بدءاً بصفية إلى زهرة وثم عليه وباستغلال الوظيفة التي يعمل بها حين اشتراك في عملية هريب الغزل من الشركة لبيعها في السوق السوداء وحلمه أن يتسلق إلى الطبقات العليا فيمتلك سيارة ومنزلًا فخماً. ونجد الازدواجية بين

^١. غالى شكري، المتمي (دراسة في أدب نجيب محفوظ): ص ٤٣٦.

^٢. نجيب محفوظ، ميرamar: صص ٢٢٩-٢٣١.

أقواله وأعماله؛ يتحدث عن التحولات الاشتراكية والسوق السوداء وينحطّ لعملية التهريب في الوقت نفسه، وهو يكره طبقة حسني علام وفي نفس الوقت هو معجب بأفرادها ويبحث يعني لصًّ عن علية وعن طريق إلى الثروة. وعندما سُدَّت الأبواب في وجهه بعد العملية، كان لا بد من أن يتخرّ. فهو شخصية اغرامية تسقط سقوطاً ذريعاً إزاء الأحداث على غير ما كانت عليه زهرة التي تخرج من المريم والصلمة بعزيمة قوية.

وأمّا الشخصيات الثانوية غير الرواية، فلها حضور كبير في هذه الرواية. فرتبتها حسب أهميتها وحضورها وفاعليتها في نص الرواية وأحداثها كما يلي:

أ- زهرة سلامه؛ هي فلاحة جميلة هاربة من ظلم العادات والتقاليد في الريف وترفض أن تتزوج من لا تحب وقد اختار لها الأهل بعد وفاة أبيها رجلاً مسنًا لا يناسبها. فالتجأت إلى البنسيون لتعمل خادمة وهي ملتقي معظم شخصيات الرواية. أحبّها الشباب الثلاثة سرحان وحسني ومنصور وتقدّم محمود أبوالعباس لخطيبها وكان عامر وجدي يعطّف عليها ويرعاها وهي صبية أمية، فاستدعت الأستاذة عليه لتدرّسها القراءة والكتابة. كان سكان البنسيون يعيشون حياة اللهو وهم متشاركون إلى زهرة التي كانت تخرج من تجربة قاسية إلى أخرى وهي مؤمنة بغير أفضل. يقول منصور باهي: «نظرت إلى زهرة المنفية الوحيدة وهي تجلس مفعمة ثقة وأملاً، فغبّتها بل حسدّها»^١. فهذه الشخصية تمثل مصر. وكأنّنا أمام حفيدة أو ابنة لشخصية «سنّية» في رواية «عودة الروح» توفيق الحكيم^٢. وقد احتلت هذه الشخصية مساحة كبيرة من الرواية وكانت محطة اهتمام الشخصيات الأخرى لأغراض مختلفة.

ب- ماريانا امرأة يونانية في الخامسة والستين من عمرها، تدير البنسيون. هي امرأة عقيم تتزوجت مرتين ولم تنجّب. كان زوجها الأول ضابطاً برتبة كابتن، قتل في ثورة ١٩١٩، وكان زوجها الثاني صاحب قصر الإبراهيمية أفلس فانتحر فاضطررت إلى أن تعمل فافتتحت بنسيون ميرamar عام ١٩٢٥ ثم سلبتها ثورة بوليو ثروتها. فهي مستعدة لأن تعمل أي شيء في سبيل مصلحتها.

ج- هناك شخصيات أخرى لعبت أدواراً هامة في بنية الرواية وقد جاء في عرض أقسام الرواية كثير من صفاتها وخصائصها وملامحها مثل: طلبة مرزوق، صفية بركات، محمود أبي العباس، درية، فوزي وسواها.

(٢) الرواية وحظهم من السرد في الرواية

عامر وجدي كان من أبطال الرواية وكان راوياً يستقل برواية القسم الأول والأخير منها ويكون القسم الأول الذي يرويه تأسيساً للرواية وهو أطول أقسامها ويستغرق ٧٣ صفحة منها. يروي عامر

^١ نجيب محفوظ، ميرamar، ص ١٦٢.

^٢ راجع: توفيق الحكيم، عودة الروح: ص ٤٣٧ و محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة: ص ١٧٢-١٨٣.

الأحداث الرئيسة ^١ التي تكررت روايتها إلى حد ما عند الرواة الآخرين ويصف الشخصيات والأمكنة وصفاً دقيقاً ويدأ بالوصف الشعري للإسكندرية ^٢ التي يشوق للعودة إليها ثم يعود إلى ميرامار بعد انقطاع طويل.

وكان طلبة مرزوق قد حضر في البنسيون قبل الشخصيات الأخرى. هو إقطاعي، من الأعيان ووكيل وزارة الأوقاف سابقاً ويكره سعد زغلول وحزب الوفد وقد وضع تحت الحراسة منذ عام أو أكثر لشبهة هريب فخسر كثيراً من أمواله. يتعاطى الخمور وابنته تعمل مع زوجها في الكويت.^٣

وتحضر زهرة سلامة إلى البنسيون. هي فلاحة جميلة وهاربة من ظلم العادات والتقاليد في الريف وترفض أن تتزوج من اختاره لها جدها بعد وفاة والدها الذي كان يرافقها إلى البنسيون ليؤمن له بعض المنتجات التي تتجهها في الريف، ثم تعمل فراشة في البنسيون.

وتحضر بعد ذلك الشخصيات الأخرى وهم سرحان البحيري، حسني علام ومنصور باهي والمهم في أحداث هذا القسم أنّ زهرة قررت أن تتعلم وأنّ علاقة أخذت تجمعها مع سرحان البحيري؛ فرفضت أن تعود إلى القرية التي جاءت منها لتعمل في البنسيون. فلما حاول حسني علام أن يعتدي عليها وهو سكران، دافعت عن نفسها وعن شرفها بقوة ضارية. فاستيقظ سرحان وتضارب الرجال ثم أخذ سرحان، الصحفي القديم ينصب شباكه حول مدرسة زهرة؛ الآنسة علية محمد، فوقفت زهرة من ذلك موقفاً صارماً وبخاصة أن سرحان كان قد وعدها بالزواج فطردته صاحبة البنسيون، فغادره بقصد الزواج من الأستاذة. ثم وجد قبلاً في طريق بما وتوجهت أنظار سكان البنسيون إلى عشيقته الأولى؛ صافية برకات، وكان الجميع في قلق ويخشون من التحقيق معهم.

بروي حسني علام القسم الثاني من الرواية في ٤٧ صفحة فتتعرف أحداثاً لم نعرفها من قبل. كان حسني يقيم في فندق سيسيل بالإسكندرية وهو يمتلك مئة فدان ولكنه لم يكن مثقفاً، كما يخبرنا هو عن ماضيه. وعلى الرغم من أنه رجل من الأعيان إلا أنه كان يسارياً مشعوباً بالثورة على طبقته وهو شاب عنيد كما جاء على لسان عمه.^٤

يلاحق حسني علام زهرة. وكان مستهتراً بالقيم الدينية، يزور بائعات الهوى ويعتبر النساء حريمًا متنقلًا لمزاجه^٥ فتفضله كثیر من اعتراضاته. ويلاحق أي امرأة شابة تكون خليلة له ولم تسلم الأستاذة علية من شباكه. فهو منسّب الشجار الذي دار بين سرحان البحيري وبائع الصحف محمود أبي العباس وأيضاً يعيد على القارئ حكاية شجاره مع سرحان البحيري حين أراد علام أن يعتدي على زهرة

^١. المرجع نفسه: صص ٢٩-٢٨.

^٢. المرجع نفسه: ص ٩٥.

^٣. المرجع نفسه: ص ١٠١.

وهو سكران ويقدم تفصيلات جديدة لهذا الحدث^١. ثم يعيد حكاية تحول سرحان البحيري من التلميذة زهرة إلى المعلمة عالية والشجار الذي وقع بين زهرة وسرحان وتدخل ماريانا في المعركة إلى جانب زهرة التي تطرده. وبهذا يهدد حسني علام سرحان علانية بأنه سيقتله ثم وجد جسد البحيري في طريق بالما. يعتزم حسني أن يشتري ملهمي الجنفواز وكان يخشى أن يستدعى للتحقيق لأنه كانوا حداً من يكرهون سرحان. يردد الرواية عبارة «فريكيك ولا تلمين» التي وردت في معظم الصفحات أكثر من عشر مرات وهكذا يعبر عن سعادته إذا حدث أيّ حادث معه أو مع سواه لصلحته.

ويروي منصور باهي القسم الثالث من الرواية الذي يستغرق ٦٠ صفحة، ويطالع القارئ بعض الأحداث ووجهات النظر الجديدة. فهو يكره سرحان وحسني علام ويحترم عامر وجدي الذي استفاد من مقالاته في مهنته. ويروي شيئاً من مغامراته النسائية خارج البنسيون؛ فقد كان ذا صلة بالطالبة «درية» في الجامعة لكنها تزوجت من أستاذة وصديقه «فوزي» فيستطيع منصور أن يعيد هذه الصلة بعد أن قُبض على الزوج. يتذكرها منصور بعد مدة ويتراجع عن قراره لأنه لا يريد العلاقة التي تقيد حرية. ثم يروي أحاديث البنسيون وما يتصل بشخصياته. فيعيد علينا حادثة الشجار بين سرحان وعشيقته القديمة صفية برకات، كما يعيد علينا حكاية محاولة محمود أبي العباس خطبة زهرة والشجار الذي دار بين زهرة وسرحان حين قرر الزواج من علية. منصور الذي يرفض الارتباط بأية امرأة بالزواج، يعرض الزواج على زهرة ولكنها ترد طلبه لأنها واقفة من أنه يجب سواها^٢. ويتبين للقارئ أن الرواية منصور يتمنى الموت لسرحان، إذ يرى نفسه في ما يشبه الحلم أنه يطعنه بمقص وينهي حياته ولكن الأحداث تكشف عن شيء آخر.

وفي القسم الرابع الذي يستغرق ٥٧ صفحة، يطالعنا الرواية سرحان بمحير ياعجابه بجمال زهرة الذي جعله يهجر شقتها، حيث كان يعيش مع زميل له، فتفق زهرة في حبه وتستسلم له بالرغم من قوة إرادتها وعنادها وقد كانت تحلم بالزواج منه كما وعدها. ثم يسرد لنا المعركة التي دارت بينه وبين صفية في البنسيون وقيام زهرة بالاحتجاز بينهما وادعاء سرحان بعد ذلك بأنه كان قد خطب صفية ثم هجرها من أجلها ولما طلبت زهرة منه الزواج، راودها بزواج غير متعارف عليه؛ فهو يريدها عشيقة بلا قيد في حين أنها تحلم بزواج شرعي. ثم يبين لنا صلته بالأستاذة علية وقد أخذ يلاحقها حتى استطاع أن يوقعها بشباكه ويكتشف لنا سرحان عن شخصيته الانتهازية حين أخذ يوازن بين الأستاذة والتلميذة^٣.

^١. المرجع نفسه: صص ١٢٣-١٢٤.

^٢. المرجع نفسه: صص ١٩٣-١٩٢.

^٣. المرجع نفسه: صص ٢٢٩-٢٤٠.

يزور سرحان أسرة علية ويتم التعارف بينهما ويروي محاولة محمود لأن يخطب زهرة ورفضها لذلك، كما يروي المعركة التي وقعت بينه وبين محمود واعتذار محمود منه في ما بعد واعتراف سرحان له بأن علام هو الذي افترى عليه تلك الكذبة^١. ويروي المعركة التي دارت بينه وبين حسني. وبعد أن اكتشفت زهرة حقارنة سرحان واتفاقه مع الأستاذة على الزواج، طردها ماريانا من البنسيون. فينتقل سرحان إلى البنسيون أيضاً ويتشارك مع علي بكير في عملية تهريب يتم كشفها قبل إتمامها، فيخرج من البار يائساً ثم يقتل في طريقه.

في القسم الأخير من الرواية يعود عامر وجدي ليتسلّم مرة أخرى دفّة الرواية في هذا القسم الذي يستغرق ١٥ صفحة وهو مختلف عن الأقسام الأخرى، لأنّه لا يعيد علينا رواية الرواة السابقين. فيكون هذا القسم بذلك خاتمة سرد الأحداث التي مرّت. يبدأ عامر وجدي من النهاية التي وصل إليها الرواية السابقة ويسرد علينا ما جرى في البنسيون بعد أن وجد سرحان قتيلاً وحوف التلاء من التحقيق معهم، ولكن منصور يدعى، وهو متّعب، بأنه هو الذي قتل سرحان البهيري، وتقرّر ماريانا طرد زهرة من الخدمة في البنسيون ويقتصر طلبها على ماريانا أن يمضيا سهرة رأس السنة معاً ويقرر حسني علام مغادرة البنسيون ويظل عامر وجدي مع زهرة، يحاول أن يجعلّ لها مشكلتها. ثم تنشر الصحف خبر مقتل سرحان واعتراف منصور بالجريمة، ولكن الطبيب الشرعي يؤكّد أن الوفاة حدثت بسبب قطع شرايين رسم اليد اليسرى موسى الحلاقة لا بضرّب الحناء كما اعترف منصور، وبذلك تكون الوفاة نتيجة انتشار لصلة القتيل بجريمة التهريب. وترحل زهرة مع ثنيات عامر وجدي لها بال توفيق، وتنتهي الرواية بآيات من القرآن الكريم.

(٣) موقف الرواية من القصة والأحداث

إن فن السرد يمكن أن يتحقق بطرق مختلفة ومن خلال توظيفه لتقنيات عدّة وإنتاج تأثيرات ونتائج مختلفة. فإضعاف الصوت الخاص بالمؤلف ضمن عمله يكون من أوضاع الأسباب الكامنة وراء امتناع المؤلف من السارد العالم بكل شيء أو سردية «أنا» الراوي من قبل شخصية ما. فهذا الفن السردي يمنع القارئ استقلالية أكثر في الفكر ويغير الرؤية الواحدة للعالم والمجتمع، حيث يؤكّد هذا الشكل الفني من الرواية كيفية النظر إلى الحادثة أو إلى الشخصية من زوايا مختلفة. وهذا الفن يجعل القارئ مهتماً بتحديد خطاب المؤلف ضمن الرواية ويرتبط هذا الأسلوب من السرد برغبة في الموضوعية في فن الرواية وصوت المؤلف أكثر حيادية. إضافة إلى هذا، تعدد الرواية يمكن أن يوفر للقارئ رؤية في كيفية تغيير وجهات نظر الشخصيات في التعامل مع الحدث أو الشخصية؛ كما نرى هذا في رواية ميرامار.^٢

^١. المرجع نفسه: ص ٢٤٨.

^٢. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: صص ٤٨ و ٤٩.

التعدد في الرواية وفي أسلوب السرد يسبب إظهار تعاطف الكاتب مع شخصية معينة بشكل ما في الرواية لكن لا نشعر بأنه يكون مع شخصية معينة أو عقيدة أو فكرة خاصة، أو يكون ضدها. هذه قيمة إيجابية للكاتب فهو يكون شجاعاً بما فيه الكفاية ليتخذ موقفاً. مع هذا قد انتقد محفوظ بسبب عدم قدرته على الإفصاح وأما اتجاه النقاد والكتاب الذين يرون في حيادية المؤلف الرفعية الفنية التي يكاد يكون مستحيلاً تحققاً، هو الاتجاه المعاكس لأولئك الذين يريدون من الكاتب أن يجدوا حذراً موذجاً ويأخذ موقفاً إيديولوجيّاً أو سياسياً صريحاً في الموضوعات المختلفة كالظلم والدين والعرف والسياسة وغيرها.

في كل قسم من أقسام ميرامار باستثناء القسم الأخير نجد مجموعة من الأخبار والمشاهد الوصفية والمذكرات التي يجمعها قاسم مشترك واحد، وهو أنّ الراوي هو الذي يتسلّم دفّة البطولة فيها ما يتصل بسكان البنسيون ويجري ضمن جدرانه وفيها ما يتصل بالشخصية الراوية ويجري خارج البنسيون وقد فصل بين هذه المشاهد والأخبار والمذكرات بفواصل كثيرة ويظل ما يختص بالراوي، فيفوق سواه في هذا القسم أوزاك ولكن الملحوظ أنّ أخباراً وأحداثاً تتكرر في الأقسام ولكل راوا وجهة نظره فيها ومن هذه الأحداث مثلاً صلة زهرة بسرحان ومحاولة محمود أبي العباس خطبتها والشجار الذي دار بين صفية وسرحان ثم بين سرحان وزهرة والأهم من ذلك كله حادثة مقتله التي انتهت عندها الأقسام الأربع الأولى والرواية تخلو من حدث متتطور ومتناهٍ، فيأتي القسم الأخير وهو الأقصر ليدفع بالأحداث في حركة سريعة إلى نهايتها.

قد نحيّي الروائي نفسه عن السرد والكلام؛ كما يفعل المسرحي^١ فكانت الرواية موضوعة إلى حد بعيد وكلّف أربع شخصيات من شخصياتها بهذه المهمة الصعبة وهم رواة مختلفو المشارب والصفات؛ فالأول رجل عجوز وحكيم كان هادئاً ودقيقاً، أقرب إلى الموضوعية والعقل في القسمين اللذين قام بروايتهما. يصف الأشياء كما هي وينظر إليها من منظر من يريد الخبر للجميع.

أما الرواية الثلاثة الآخرون فهم من جيل الشباب وكل واحد منهم يسعى إلى مصلحته الخاصة ويحقد على الآخرين ولذلك يتذرّع أن تقوم أيّ شخصية بأيّ علاقة مع شخصية أخرى تخلو من المنفعة فهي شخصيات انتهازية، وفارغة من القيم والعادات والأخلاق ولذلك التي نجح محفوظ تبعه الرواية على ذمة هؤلاء الرواة لكي لا تكون التظاهرة إلى الأشياء والموضوعات والشخصيات والأحداث واحدة ومن هنا كان المؤلف يرى بعيون رواهه ويروي من وجهة نظر أهمل المختلفة.

نلاحظ أنّ الراوي في الأحوال كلها شخصية خيالية، وإن كان لها صفات يكاد القارئ يتلمسها في شخصيات الواقع، تضطلع بعبء الرواية وتعيش في زمن الأحداث وتشاهدها وقد تشارك في صنعها قولهً وفعلاً. هذا ما يعيدها إلى رواية شهرزاد في ألف ليلة وليلة وعيسى بن هشام في مقامات الحمداني

^١. يحيى العبد، الرواية: الموقع والشكل؛ بحث في السرد الروائي: ص ١١٩.

أو الحارث بن همام في مقامات الحريري. فالرواية تكون نموذجاً من أهم تقنيات السرد الأدبي في روایات النصف الأخير من القرن العاشر حتى الآن في الرواية العربية.

الرواية في هذه الرواية مشاركون في صناعة الأحداث، بل كانوا أبطالها؛ ينتمون إلى المكان والزمان اللذين تنتهي إليهما الشخصيات والأحداث وهم لا يحكون من الماضي فقط بل يسردون أيضاً الأحداث التي يعيشون فيها وأهمية هذه الرواية تكون في الشهادة على وقوع الحدث والمشاركة فيه من جهة ومعرفة وجهة نظر الرواوى في ما يبته وبرويه من جهة أخرى. فيمكن أن تتوقف هنا عند نظرة الرواية والشخصيات إلى ماريانا صاحبة البنسيون اليونانية؛ فهي امرأة غريبة تعيش في مصر منذ زمن بعيد. إلى حد ما ترمز إلى الاستعمار في مصر^١ وتجمع الشخصيات جميعها على أن ماريانا لا تهتم بزهرة بقدر ما تهتم بعصلحتها؛ فهي تراقبها وتحافظ عليها ليس لأنها تحبها بل لتكون الصفقة التجارية التي هي تبيعها.^٢

لا تختلف نظرة الشخصيات لزهرة كثيراً، باستثناء عامر وجدي، فالشخصيات الشابة سران وحسني ومنصور تنظر لها على أنها جسد للبيع يعمل في البنسيون ولا تختلف نظرة طلبة مرزوق عن ذلك فهو يتبايناً لها أن يكون مصيرها في الحانات ويقول، بصراحة: «إما فقدت كل ما تملك»^٣ وهو يحاول أن ينال منها لأنه «يحتقر الفلاحين الذين تنتهي إليهم زهرة. ينظر مرزوق إلى الثورة والقاهرة منتظار أسود ويشك فيمن حوله من سكان البنسيون؛ كأنهم حاؤوا إلى البنسيون ليلاحقوه وهم عيون للدولة وفي رأيه «البنسيون انقلب إلى وكر للجواسيس».^٤

(٤) وجهات النظر المتعددة لحدث واحد

الرؤى المتعددة أنشأت طريقة جديدة للمعرفة الروائية التي تكون حصيلة مجموعة من المعارف الجزئية. إن الرواوى في الرواية التي تعتمد على هذه الرؤى لا يقدم إلا معرفة جزئية عن الحدث الواحد ولا تكتمل المعرفة إلا بتقدم الأجزاء الأخرى من جانب الرواية الآخرين الذين لا يملكون بدورهم إلا جزءاً من هذه المعرفة. إن الحدث الواحد يقدم لنا عبر مظاهر متعددة؛ إذ بدأ الكاتب بيذلّ ما عرف بالشخص الأول أو الشخص الثالث السارد العالم بكل شيء بالسرد التعددي والأصوات المختلفة.

في رواية ميرامار اقتضى تعدد وجهات نظر الشخصيات واختلافها حول الحدث الواحد، أن يعمد نجيب محفوظ إلى هذه الرؤى المتعددة كتقنية تسمح بتقديم الحدث من زوايا نظر متعددة. لقد تصدى النقاد المعاصرون من النقد للرواوى العليم الذي يتبنى وجهة النظر العارفة بكل شيء على اعتبار أنها

^١. جواد أصغرى، المروية في أدب نجيب محفوظ، مجلة اللغة العربية وآدابها، ص ١٥.

^٢. نجيب محفوظ، ميرامار: ص ٥٩.

^٣. المرجع نفسه: صص ٤١ و٧٩.

^٤. المرجع نفسه: صص ٣٢ و٤٦ و٥١.

تخلل بالإبهام بالواقع ورأوا أن وجهة النظر المحدودة أو الرؤية الواحدة لا تمكن من الافتتاح على آفاق الحياة المشبعة المتناقضة. فرى في بعض الروايات أن الكاتب ينتهي من الرواية إيماناً بأن القصة يجب أن تحكي ذاكها عن طريق الحدث وعرضه وليس عن طريق السرد فقط. ففي هذا القسم من الرواية، الرواية تحكي ذاكها ولا يحكيها المؤلف ويكون الفنان في عمله مثل إله غير موثق في خلقه ولكنه أكثر نفوذاً، حيث نحس وجوده في كل مكان وزمان دون أن نراه. فالشكل الفني ميرامار ليس مجرد لعبة شكلية أو تجربة أسلوبية، إنما كان له أساس مضمون في الرواية بما تزخر بها من الشخصيات المتناقضة وبما يمور فيها من الصراعات، كانت تفرض هذا الشكل القائم على الرؤية المتعددة. في هذه الرواية «تلعب وجهة النظر دوراً أساسياً لا من حيث الشكل الفني فحسب بل من حيث الرؤية التي تقدمها وبالتالي يخرج الشكل الفني عن كونه أداة لتوصيلها. نستطيع أن نربط بين توظيف هذه الرؤية السردية وخاصة الإنسان إلى الحرية؛ في أن يقول ما يريد قوله بنفسه دون وصاية. لأن الحقيقة لم تعد في صوت الرواية وحده بل هي في هذه الأصوات فتعددت وغداً له نطقها ورؤاها»^١

ستأخذ إحدى حوادث الرواية لنرى كيف رأها كل راومن زاوية رؤيته الخاصة؟ وكيف يكون للحدث الواحد عدة وجهات نظر حسب اختلاف هذه الزوايا؟ مثلاً نريفي مشاجرة سرحان البحيري وزهرة أن عامر وجدى يقدم هذا الحدث من وجهة نظره يقول: «لما رجعت إلى البنسيون وجدت المدام وطلبة مرزوق وزهرة مجتمعين في المدخل، مغلفين بكاءة أبلغ في إفصاحها عن أي تفجع أو ندب. حلست صامتاً وقد وضع لي ما وددت أن أسأل الآخر عنه. قالت المدام: تكشف أخيراً ذاك السرحان عن حقيقته. الحق أني طرته. ثم وهي تشير نحو زهرة، هاجمتها بلا حياء ثم أعلن بأنه ذاهب ليتزوج المدرسة! ثم واصلت حديثها: أراد مسيو منصور باهي أن ينافقه، وإذا بمعركة تتشتب فجأة، عند ذاك صرخت في وجهه أن يخرج إلى غير رجعة»^٢.

إن عامر لم ير الحادث رأي العين وإنما سمعه من الآخر ولذلك نقل إليها الحدث بصورة محملة، ليس أبناء وقوعه بل بعد وقوعه بقليل، لأن جوّ الحادث لا زال مخيماً بكاءة على أهل البنسيون.

وأما حسني علام فيقول عن الحادث في تيار الوعي: «يسجن بي أن لا أغادر الحجرة ولكن ثمة حادث سعيد يتعافي حجرة البحيري. أجل مناقرة، بل مشاجرة، بل معركة بين روميو والبحيري وجوليت البحيرية، مامعني ذلك؟ هل طالبته بإصلاح غلطته؟ هل رام التملص والهرب كما فعل مع صفة؟! إنه لأمر بالغ اللذة. فريكيكوانتبه جيداً واستمتع باللحظة البدعة. (وصح الصوت الرنان: أنا حر، أتزوج من أشاء سأتزوج من عملية. يا سيدبيا بدوي! عملية الأستاذة هل ألي الدعوة لزيارة بيتها؟) هل تحول من التلميذة إلى الأستاذة؟ أشهد يا فريكيكوا! أي يوم هيج يا إسكندرية! لتحيا الثورة ولتحيا قوانين يوليو!

^١. انجل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة الفصول، ص ٤٠.

^٢. نجيب محفوظ، ميرامار: ٧٧-٧٨.

ها هو صوت المدام يرطن بالعربية وها هو صوت المذيع للهام بلحمه ودمه وأخيراً تنازل بالاهتمام بشؤون الرعية وسيجد لا شك حلاً لهذه المشكلة الريفية^١.

إذا كان عامر وجدي ينقل إلينا الحادث على شكل خبر سمعه من الآخر، فإن حسني علام ينقله إلينا بطريق مباشر عبر حاسة السمع وهكذا نبدأ في الاقتراب من معرفة أكثر للحادث من زاوية مختلفة. إنه ناقم على الجميع، ناقم على سرحان؛ لأنَّه باعتباره مستفيداً من الثورة، من جهة، ومنفرداً بحب زهرة، من جهة ثانية، ناقم على منصور باهي لأنه يعتبره متكبراً ومن أعدائه الطبقيين. ولذلك نجد رؤيته للأحداث مغلقة؛ فيها الحقد والسخرية.

إننا نتلقى جزئيات الحادث نفسها التي تلقيتها عن طريق رؤية عامر، بنفس الترتيب؛ بيد أننا نجد اختلافاً في تقديم هذه الأخبار فالآخر عن شوب المشاجرة حسب رؤية عامر مجمل: «هاجمها بلا حياء» وأسلوب الإعلان عن القرار يكون غير مباشر: «أعلن بأنه ذاهب ليتزوج المدرسة»^٢ ونتيجة مناقشة منصور مذكورة ولكن دون تفاصيل: «أراد مسيو باهي أن يناقشه وإذا عرفة جديدة تتشبّه»^٣.

أما من زاوية رؤية حسني، فنجد الخير عن المشاجرة يمتاز ببعض التفاصيل التي تصله عن طريق السمع والتي يلوها المشاعر اتجاه أبطال الحدث ونلاحظ بأنَّ الأسلوب المستعمل في الإعلان عن القرار أسلوب مباشر: «أنا حرّ أتزوج من أشاء سأتزوج من علية»^٤ كما نجد نتيجة محاولة منصور: «ها هو صوت المذيع للهام بلحمه ودمه، وأخيراً تنازل بالاهتمام بشؤون الرعية وسيجد، ولا شك، حلاً لهذه المشكلة الريفية»^٥.

وأما وجهة نظر منصور باهي؛ فهو يقول: «فتح الباب بعنف، فوضحت الأصوات تماماً. زهرة وسرحان! رأيتهمَا في الصالة وجهاً لوجه كد يكن والمدام تحول بينهما وكان سرحان يصرخ في غضب هادر:

ـ أنا حر. أتزوج من أشاء. سأتزوج من علية.

وزهرة غاصبة كبر كان عزّ عليها أن يعيث بها، أن تنهار آمالها وهي الخاسرة. إذن قد نال إربه ويريد أن يولي وجهة أخرى. اقتربت منه ثم أحذته من يده عائداً إلى حجري. كان ممزق الثوب في أكثر من موضع دامي الشفتين وراح يصبح:

ـ شريرة متوجحة. فطالتُه بالهدوء ولكنه تمادي في الغضب وهو يقول:

^١. نجيب محفوظ، ميرامار، ص ١٢٦.

^٢. المرجع نفسه: ص ٤٢.

^٣. المرجع نفسه: ص ٤٣.

^٤. المرجع نفسه: ص ٨٥.

^٥. المرجع نفسه: ص ٩٠.

-تصوراً تزيد حضرها أن تتزوج مني! ضفتُ به فسألته: لم أرادة أن تتزوج منك؟
-إسألها! إسألها!

-إن اسألك أنت. نظر إلى لأول مرة في إنتباه، فقلت: لابد من سبب يبرر طلبها.

-ماذا يعني؟

فقلتُ بغضب: أعني أنك وغد، أستاذ! فصقتُ في وجهه وأنا أصرخ: على وجهك ووجه كل وغد وكل خائن. وسرعان ما اشتبكنا في عراك عنيف».^١

فإدراك الراوي للحادث ليس عن طريق خبر ينقل إليه ولا عن طريق حاسة السمع كما في حالتي الروايين السابقين ولكنه عن طريق الرؤية البصرية وهكذا تبدأ معرفتنا في الاقتراب من كنه الحادث الحقيقي كلما تدرجنا من وسائل إدراك أدنى إلى وسائل إدراك أرقى عبر الطرق الآتية:

١-الحادث المسموع عن الآخر. ٢-الحادث المسموع ولكن بشكل مباشر عن طريق حاسة السمع.

٣-الحادث المرئي رأي العين.

إن الراوي منصور باهي يروي الحادث السابق نفسه، ولكنه يلوّنه بأفكاره واحتمالات تحمل وجهة نظره: «عَزْ عَلَيْهَا [زَهْرَة] أَنْ يَبْعِثَ هَاهُ أَنْ تَنْهَارَ آمَاهَاوَهِيَ الْخَاسِرَةِ. إِذْنَ قَدْ نَالَ إِلَيْهِ وَيَرِيدُ أَنْ يُولِي وَجْهَةَ أُخْرَى» وإذا كان حسني علام قد أغفل نقل نتيجة محاولة منصور لتهيئة ومناقشة منصور وسرحان التي ذكرت بشكل محمل على لسان ماريانا في الفصل الخاص بعامر وجدي، فإننا نلتقطها عبر رؤية منصور بشكل مفصل من خلال الحوار الساخن بينهما، حيث تستكشف أن سبب المعركة بينهما لم يكن خيانة سرحان لزهرة فحسب، ولكن الخيانة بصفتها المجردة متجمدة فيه، حيث يعني منصور من عقدهما التي يريد التخلص منها. إن سرحان يجسد ما يعنيه منصور من أزمة بسبب تخليه عن رفاقه ومبادئه وإن حنقه عليه ما هو إلا حنقه على نفسه كما يقول «على وجهك وعلى وجه كل وغد وخائن».^٢

أما وجهة نظر سرحان البشيري: فهو يقدم الحادث السابق من وجهة نظره كما يلي:

«اعترفت الخنزيرة بمقابلتك ولم يدهش أحد من والديها ولكنهما دهشوا جميعاً لتطفلي أنا!

خرست، خرست تماماً وقالت بتقزز وغضب: لم يخلق الله أمثالك من الجنباء؟

-زهرة! كل ذلك يقوم على غير أساس. إن هو إلا تختبط يائس، راجعي نفسك يا زهرة يجب أن نذهب معاً.

لم تسمع كلمة مما قلت؛ إذ واصلت كلامها قائلة: ماذا أفعل لا حق لي عليك، وغد حقير، غر في ألف داهية!

^١. المرجع نفسه: صص ١٨٣-١٨٤.

^٢. المرجع نفسه: ص ١٢٠.

وبصقت في وجهي، غضبت. رغم موقفي المخزي غضبت. ثم صحت بما نزله!
فبصقت في وجهي مرة أخرى أعماني الغضب فصرخت: اذهب وإلا كسرت رأسك.
إنقضت على ولطمتني بقوة مذهلة ولطمتهن الثانية فقدتوعي، فانهلت عليه وهي تبادلني الضرب
والصفع بقوة وإذا بالمدام هرول نحونا. أبعدها عني، فصحت في جنون: أنا حرسأتزوج من أشاء
وسأتزوج عليه. جاء منصور باهي فمضى بي إلى حجرته. لا أذكر أي حديث تبادلنا ولكني أذكر
تمجمه عليّو كيف اشتباينا في صراع جديد^١.

فهنا ترك الراوي سرحان البجيري ذكر مشاجرته مع منصور لأنّه كان فاقداً لوعيه الكامل نتيجة
غضبه وغليانه بعد مشاجرته مع زهرةورما لأنّه لا يريد أن يبين للقارئ السبب الحقيقي لمشاجرته
معهالذلك جاءت رؤيته لحادث المشاجرة غير واضحة. يقدم لنا حادث المشاجرة مع زهرة عبر رؤية
واضحة عن طريق الحوار في جزء منه، وعن طريق السرد الخاص في جزء آخر. إننا هنا أمام الحادث
منظوراً إليه من زاوية نظر أشد قرباً؛ من زاوية من عاش الموقف بشكل مباشر، لا من تلقاءه عن طريق
حسنة السمع أو حسنة البصر أثناء وقوعه كما في حالة الرواة السابقين. فتكتشف لنا حقيقته والباعث
على وقوعه بعد أن روي أربع مرات من خلال وجهات نظر مختلفة؛ فكانت كل نظرة تعمق معرفتنا
عن هذا الحادث وتزيدنا قرباً منه.

إذا كان الراوي في «الرؤبة من الخلف» يتمتع بمعرفة غير محدودة تتجاوز القدرة البشرية، فهو
يكشف أسرار النفوس، فإن الراوي في هذه الرؤبة محدود المعرفة، لا تتعذر معرفته ما يرى أو ما يسمع.
إن معرفته تساوي معرفة شخصية واحدة. فهي رواية ميرامار التي لا يتولى فيها شخص واحد عملية
السرد كما سبق الذكر، نجد أن الراوي فيها هو نفسه الشخصية. فتكون معرفته هي معرفة الشخصية
لأنه إنما يتحدث بسلامها. لقد الغيت المسافة بين الراوي والشخصية حينما التقى معاً في الراوي-
الشخصية؛ ذلك الراوي الذي يروي بصميم المتكلم «أنا».

إن الراوي الأول- عامر وجدي- في ميرامار لا يعرف إلا معتمدًا على مصادر معينة هي التي
تساعده على الإخبار. فإذا كنا قد تعرفنا على بعض المعلومات عن زوج ماريانا الأول والثاني عن
طريق حوار دار بينه وبين ماريانا، فإن معلومات أخرى عنهم سمعوها من خلال وصفهما لنا عن
طريق صورهما على الجدار:

«أجلت البصر في الجدران المنقوش عليها تارixinها. هاك صورة الكابتن بقعبته العالية وشاربه الغزير
في البدلة العسكرية؛ زوجها الأول ولعله حبيبها الأول والأخير الذي قتل في ثورة ١٩١٩ وعلى مرمى

^١. المرجع نفسه: ص ٢٥٥.

البصر في الصالة في ما وراء البارفان صورة الزوج الثاني ملك البطارخ وصاحب قصر الإبراهيمية؛ أفلس ذات يوم وانتحر».^١

إن المعرفة التي ينقلها لنا الرواية قد استقاها؛ إما من ماريانا نفسها في زمن سابق حين يسوق المعلومات المتعلقة بالزوج الثاني، أو عن طريق البصر من خلال الصورة الفوتوغرافية؛ صورة كابتن بقعبته العالية، أو عن طريق الاستنتاج؛ «ولعله حبيبه الأول والأخير».

لما كانت معرفة الرواية محدودة، فإنه كثيراً ما يلجأ إلى ترك الشخصية، تقدم نفسها بنفسها عن طريق الحوار أو يقدم جانباً من حوانها عن طريق الحوار الداخلي المسرود يأتي كتعليق على قول الشخصية؛ «راحـت تـدلـك بـشـرـة وـجـهـها بـلـيـمـونـة وـهـي تـقـوـلـ: كـنـتـ سـيـدـة يا مـسـيـوـعـامـرـ، أـحـبـ الحـيـاةـ الـحلـوةـ وـالـنـورـ وـالـأـمـةـ وـالـمـلـابـسـ وـالـصـالـوـنـاتـ».

-رأيت ذلك بعيوني.

-ولكـنـكـ لمـ تـرـ إـلاـ صـاحـبةـ الـبـنـسـيـونـ.

-كـانـتـ هـلـ أـيـضـاـ كـالـشـمـسـ.

-وـكـانـ التـلـاءـ منـ السـادـةـ وـلـكـنـ لمـ يـعـزـنـ ذـلـكـ عـنـ تـدـهـورـيـ.

-لـمـاـذـاـ لـمـ تـزـوـجـ يـاـ مـسـيـوـعـامـرـ؟

-سوـءـ الـحـظـ. ليـتـاـ أـنـجـبـناـ ذـرـيـةـ.

-أـوـهـ! كـانـ كـلـاـ الزـوـجـينـ عـاقـرـاـ».^٢

نزود عن طريق الحوار بأخبار عن الشخصيتين معاً، ماريانا وعامر، وعن طريق الحوار الداخلي، نعرف الجانب الذي حاولت ماريانا إخفاءه في الحوار على شكل تعليق من الرواية - الشخصية. ففي الفصل الخاص بعامر وحدي نجد شخصية أخرى وهي ماريانا فتولى أحياناً دور الرواية ولكن عن طريق تفاعಲها مع الرواية - الشخصية عبر الحوار، ييد أنها لا تروي إلا عن ماضيها كما في النص السابق، أو عندما تحكي عن شخصيات أخرى تقدم جوانب من حياتها الماضية أو الحاضرة مثل زهرة وطلبة مرزوق، ولكن دائماً عن طريق الحوار؛ مثل:

«ـزـهـرـةـ بـنـتـ رـجـلـ طـيـبـ.

-ـزـهـرـةـ سـتـعـمـلـ عـنـدـيـ.

اجـتـاحـيـ إـحـسـاسـ غـرـيبـ بـالـفـرـحـ وـالـضـيـقـ مـعـاـ ثمـ سـأـلـتـ: أـجـاءـتـ تـعـمـلـ خـادـمـةـ؟

-ـنـعـمـ؟ـ لـمـ؟ـ! سـتـكـوـنـ عـلـىـ أيـ حـالـ فيـ مـرـكـزـ مـتـازـ.

-ـكـانـتـ تـسـتأـجـرـ نـصـفـ فـدـانـ وـتـرـزـعـهـ بـنـفـسـهـاـ. ماـ رـأـيـكـ فيـ ذـلـكـ؟ـ

^١. المرجع نفسه: ص ١٨.

^٢. المرجع نفسه: صص ٢٠-٢٢.

-جميل ولكن لم تركت أرضها؟

-لقد هربت.

-هربت؟!

أراد جدها أن يزوجها من عجوز مثله لتخدمه والباقي معروف».^١

وأما طلبة مرزوق، فكان الرواية يقدم جوانب من شخصيته، عن طريق الوصف وعن طريق السرد بدعوى أن له به سابق معرفة. «تغيل إلى القصر والبدانة، متخفخ الشدقين له عينان زرقاءان، ذو طابع أستقراطي لا تخطئه العين؛ عرفته من بعيد بمحكم مهني على عهد النضال السياسي والحزبي». ^٢ فإن ماريانا ستقدم لنا جوانب أخرى في الحوار الدائر بينها وبين عامر وطلبة مرزوق:

«طلبة بك تلميذ قديم للجزويت؟ ستنستمع الأغاني الأفغانية معاً وتركل لتتعذب وحدك.

-كان يملك ألف فدان، كان يلعب بالمال لعباً». ^٣

إن الرواية عامر يخبرنا بأحداث كثيرة تتعلق باعتراف منصور بجريمة القتل وبتريره هذه الجريمة ثم هو يكشف لنا عن الحقيقة التي أكدتها الطبيب الشرعي وهي أن وفاة سرحان كانت ناجحة عن قطع شرائين الرسغ وليس بالضرب بالخداز حسب اعتراف منصور. ثم هو يكشف العلاقة بين القتيل وجريمة التهريب. إن الرواية يحتال على القارئ بهذه العبارة التي تفسر لنا هذه المعرفة الغنية التي يملكها؛ تقول: «ها هي الصحف تحمل إلينا أنباء الجريمة» أي أن هذه الأخبار كلها إنما هي مستقاة من الصحف غير أن الرواية حين يقدم نفسه يكون أكثر معرفة بنفسه. إنه يعلن عن أفكاره ومشاعره ويكتشف أسراره ويقدّر مرأيه في الشخصيات وفي الحدث الرئيس ولكنه مع ذلك لا يستطيع أن يزودنا بتفسير ما للأحداث قبل أن تكون الشخصية قد وصلت إليه.

(٥) رؤية الرواية الخارجية للأحداث

كان الرواية في ميرامار؛ حينما يقدم لنا نفسه ووعيه وأحساسه، يستخدم الرؤية من الداخل ويعتمد الرؤية من الخارج حين يحكي عن الشخصيات الأخرى سواء منها التي تقوم بمهمة الحكيم أو التي لا تقوم بها. إن الرواية في الرؤية من الخارج يعرف القليل عن الشخصيات. إنه يستطيع أن يصف لنا فقط ما يسمع وما يرى ولكنه لا يمكن أن يدخلوعي وشعور أي شخصية؛ مثلاً حينما نقرأ في نص الرواية: «ماريانا أخذت حماماً ساخناً عقب عودتها من عند الطبيب. ها هي تجلس ملفوقة في برسن أبيض»^٤ نراه يبقى على السطح ولا تتجاوز معرفته هذه الرؤية السطحية إلى رؤية عميقة تسبر غور

^١. المرجع نفسه: صص ٣٩-٣٨.

^٢. المرجع نفسه: ص ٢٩.

^٣. المرجع نفسه: ص ٣٠.

^٤. المرجع نفسه: ص ٢٥.

الشخصيات وتغلغل في أفكارها وأسرارها. إنه يقى على مسافة من معرفة ما يدور من أحداث لهذه الشخصية أو تلك. فهو لا يتبع شخصياته حيث تمضي لينقل لنا أخبارها ووقائعها. فعلى القارئ أن يتظر هذه الأخبار والواقع حتى تأتيه من طرف شخصية مشاركة في الحدث أو ينتظر حتى يحل دور الشخصية-الراوية الأخرى حتى نعرف الأحداث والماضي التي رأيناها مع الراوي-الشخصية السابقة رؤية سطحية أو لم نرها تماماً لاختفاء أبطالها عن أنظاره. فعندما تدخل ماريانا بصحبة زهرة القادمة من الريف إلى داخل البنسيون وتغيّب معاً عن نظر عامر وجدي، لا ندرّي شيئاً عن زهرة ولا عن سبب قدومها إلى البنسيون، والذي سيتولى إخبارنا بكل ذلك ماريانا عبر الحوار الدائر المشار إليه سابقاً بين الراوي وطلبة ماريانا.

إن الراوي جهل أشياء كثيرة عما يرى ويقول في منطقة الظل، يطرح التساؤلات ويظل القارئ معه في هذه المنطقة إلى أن يخرجها معاً حين يأتي الجواب عن بعض تلك التساؤلات على لسان إحدى الشخصيات. نقرأ في الفصل الخاص بعامر وجدي: «وَجَدْتِي وَحِيداً بَعْدَ ذَهَابِهَا أَنْظَرَ إِلَيَّ عَيْنِي زَوْجَهَا الْأُولَى وَيَنْتَظِرُ إِلَيْتِي تَرِي مِنْ قَتْلِكَ، وَبِأَيِّ سَلَاحٍ قَتَلْتَكَ؟ كَمْ مِنْ جِيلِنَا قُتِلَ قَبْلَ أَنْ تُقْتَلَ؟» ويأتي الجواب على لسان ماريانا في ما بعد: «أشارت إلى صورة الكابتان وعادت تقول: قتله طالب من الطلبة الذين أخدّلهم اليوم.»، ثم نقرأ الشاهد التالي: «وَأَنَا خارجٌ منَ الْحَمَامِ، رأيت في الطرفة شقيقين؛ زهرة وسرحان البحيري في مهمّسة أو مناجاة. لعله أراد أن يداري موقعه، فرفع صوته متقدّماً في بعض الشّؤون الّتِي تُعدُّ الفتاة مسؤولة عنها. مضيّت إلى حجرتي كأنما لا أرى ولا أسمع». ^١

فما الذي كان يدور بين هذين الشقيقين؟ إن الراوي يوجد في مجال الرؤية السطحية والمعرفة المحدودة حتى الألفاظ المستعملة في هذا الخبر تؤكد هذه المعرفة غير الواضحة؛ استعمال لفظ الشقيقين واستعمال «أو» للتخيير في «مهمّسة أو مناجاة»، ثم استعمال حرف (العل) الذي لا يدل على يقين. وفي الفصل الخاص بسرحان البحيري سنعرف العلاقة بينه وبين زهرة بكل تفاصيلها. ونقرأ في النص الخاص بعامر وجدي: «ارتديت الروب وغادرت الحجرة وأنا من الانزعاج في النهاية، وجدت الجميع قد سبقوني إلى المدخل. البعض في حال استطلاع مثلثي. أما سرحان البحيري فكان سائراً متسلطاً وهو يسوى الكرافنة وباقة القميص، كذلك زهرة كانت مسيرة الوجه من الغضب وقد تفرّقت طاقة فستانها، وراح صدرها يعلو وينخفض على حين مضى حسني علام إلى الخارج بالروب آخذناً معه امرأة غريبة وهي تصرخ وتسب وقد بصقت في وجه سرحان البحيري قبل أن يغيبها الباب». ^١

هذا الحادث الذي يمثل مشاجرة سرحان البحيري وصفية، يقدم لنا من خلال وجهة نظر عامر وجدي بشكل سطحي؛ بحيث لا نرى من الحادث إلا مظهره الخارجي. ثم إننا لا نعرف شيئاً عما جرى لصفية مجرد أن غيبتها الباب بمعية حسني علام ولكتنا سنعرف الحادث في شكله العميق في

الفصل الخاص بسرحان البهيري. غير أنها سبقت في منطقة الجهل بالنسبة لخروج صفية وحسني علام. ففي الفصل الخاص بحسني علام سنعرف ما توقفت عنده معرفة الرواين السابقين: عامر وسرحان؛ أي الخارج عن مجال روئيهم. فنقرأ في فصل حسني علام: «أخذت المرأة الغربية من معصمها وذهبت بها خارجاً، دفعتها برقة أمامي معلناً عن أسفه واضعاً نفسيفي خدمتها. كانت تغلي بالغضب غلياناً؛ تسب وتلعن»^١.

إن الروايات المختلفة التي قدمت لنا حول حادث المشاجرة بين سرحان وزهرة بعضها كان يمثل الأمر الظاهر وبعضها الآخر يمثل الأمر الواقع والحقيقة. يعني آخر هناك مستوى ظاهر ومستوى كامن، إلى أن يبرز، وهو في الحقيقة المستوى الحقيقي والواقعي. على سبيل المثال تقول ماريانا مبينة العلاقة بين سرحان والمرأة الغربية؛ صفية التي تشاخرت معه داخل البنسيون: «الفتاة كانت خطيبته أو هذا ما فهمته»^٢.

إن ماريانا هنا تقدم ذلك الظاهر الذي يقتضي فضول القارئ إلى معرفة تفسير أقرب إلى الحقيقة. أما الحقيقة الكامنة فستظهر في الفصل الخاص بسرحان، حيث سنكتشف أن صفية مجرد عشيقه لسرحان. يقول عامر وجدي: «وفي صباح اليوم الثالث لاعتكافي اقتحمت المدام غرفتي غایة من الإزعاج ثم قالت لاهثة: أما سمعت الخبر؟ ثم وهي تغوص في المعقد الكبير: قتل سرحان البهيري! وجد قتيلاً في طريق البالما»^٣. ومرة أخرى تقدم ماريانا المستوى الظاهري للواقع، وأما المستوى الحقيقي، فسيترك مكتوماً حتى نهاية الرواية، حيث يأتينا خلال سرد عامر عن طريق أخبار يقرأها في الصحف.

إن الرواية كثيراً ما يحاولون خداع القارئ فيليجاؤن إلى استغلال المستوى الظاهري للحدث ليخفوا عنه المستوى الحقيقي الكائن ولبعدوا ذهنه عن مجرد التفكير فيه. فحادثة المشاجرة التي وقعت بين سرحان وحسني علام قبل مقتله يوم واحد والتي تبادلا فيها الشتم والضرب إلى أن فرق بينهما الباب ورفاقه، انتهت بالتهديد من طرف حسني علام: «تعال لأريحك من حياتك». ^٤ مما يدفع القارئ إلى الاعتقاد بأن قاتل سرحان البهيري هو حسني علام، في حين سيظهر منصور باهي الذي حاول قتله بالفعل من خلال ما يرويه الرواية .

كثيراً ما يقدم الرواية في ميرامار وصفاً للإطار الطبيعي الذي تتحرّكه. وهذا الوصف لم يقدم لحداثه أو لغاية تحميلية، بل قدم ليقوم بوظيفة أساسية تمثل في عكس العالم الداخلي للشخصية ونقل حالاتها النفسية. فالإطار الطبيعي هو حالة نفسية وهو من سمات الشخص المميزة.

^١. المرجع نفسه: ص ١١١.

^٢. المرجع نفسه: ص ٦٠.

^٣. المرجع نفسه: ص ٨٢.

^٤. المرجع نفسه: ص ١٣٣.

إن الإطار الطبيعي المهيمن على الرواية هو الإسكندرية ببحرها وهوائها المتقلب في فصل الشتاء وسمائها الممتنعة بالسحب ومطرها الذي ينهر أهmarاً. فقرأ في وصف عامر لِلإسكندرية قوله: «الإسكندرية قطر الندى، نفحة السحابة البيضاء، مهبط الشعاع المغسول بماء السماء، وقلب الذكريات البليلة بالشهد والدموع»^١.

فلاحظ أن حالة الرضا والطمأنينة والارتياح التي ملأت نفس عامر وجدي في عودته إلى موطن ذكرياته ومسقط رأسه قد ظهرت واضحة جلية. وإن الشفافية التي وُصفت بها الإسكندرية تظهر حالة الرضا النفسي التي تغمر نفس عامر وجدي بال المصير الذي آلت إليه في آخر حياته، كما تعكس تفاؤله بأن يجد في الإسكندرية خير ملاد.

في الفصل الخاص بحسين علام يقدم لنا حسين حالة النفسية من خلال وصفه للبحر: «وجه البحر أسود محتقن بزرقه يتميز غيظاً، يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه في اختناق. يغلي بغضب أبيدي لا متنفس له. البحر يمتد تحني مباشرة...، يتلاطم وجه في تناقل وهو كظيم، بوجه أسود ضارب للزرقة منذر بالغضب، يضطرب بباطن محسوس بأسرار الموت»^٢. إن هذا المشهد يعكس عالم حسين الداخلي الذي تعتمل فيه مشاعر الغيظ والتمرد على طبقته التي رفضته واليأس والقنوط والضيق والإحساس الحاد بالصبر الإنساني المختوم. إن هذا المشهد هو إسقاط حالة النفسية المتناقضة وقد يعكس لنا الرواية، من خلال الإطار الطبيعي، الرغبات الكامنة والصيارات المطحورة التي تتوارد إليها الشخصية، فضلاً عن الحالة النفسية الناقمة والمزاج السوداوي، كما في حالة منصور باهي الذي يترجم المشهد التالي اشتياقه إلى ثورة شاملة وتغيير جنري: «البحر يترامي تحت سطح أملس باسم الزرقة، فأين العاصفة الهوجاء؟ والشمس هوي إلى المغيب مرسلة شعاعاً يلتجم بأهداب سحائب رقيقة، فأين جبال الغيوم؟ والهواء

يلاعب سعف النخيل في غابة السلسلة بمداعبات شفافة رقيقة فأين الرياح الموج المزلزلة؟»^٣

فلاحظ أن نجيب محفوظ في هذه الروابط يطمح إلى تحقيق هذا النوع من الرواية التي نادى بها «هنري جيمس» (١٨٤٣-١٩١٦)، الرواية التي يختفي فيها المؤلف، فتحكي القصة نفسها بنفسها عن طريق تقديم الحدث على شكل مسرح.

وتبقى الرواية على العموم عبارة عن مشاهد متلاحة متراقبة في ما بينها، تقدم لنا عبر وعي رواة-شخصيات عن طريق الحوار والمنولوج الداخلي وتيار الوعي، فتحرّك الأحداث أمامنا حية نابضة؛ في بناء سردي محكم وهذا البناء هو أقرب إلى المنتاج السينمائي؛ بحيث جاءت الرواية في معظمها مكتوبة بطريقة السيناريو؛ يتم الانتقال فيها من مشهد إلى آخر ومن زمن إلى آخر بواسطة علامات

^١. المرجع نفسه: ص ٧.

^٢. المرجع نفسه: صص ١٩٧-١٩٨.

^٣. المرجع نفسه: ص ١٩٩.

فاصة، لا بواسطة تقنية الحذف السردية التي لا تستعمل إلا نادراً والحقيقة أن التجربة الروائية لنجيب محفوظ أخذت منذ رواية «أولاد حارتنا» تتجه نحو التجريب واستيعاب التراث السردي العربي وتحدد ملامح الطريق إلى المعانى الأساسية للحياة الإنسانية: الكرامة والحرية والسلام والحبة والعمل والكدر.

بـ-تقنيات السود الروائي

(١) مصادر المعلومات وآلية في ميرامار

للمعلومات مصادر وآليات مختلفة في هذه الرواية. أهمها: التذكر، الحوار والمونولوج والمشاهدة. فالرواية في ميرامار تقدم لنا عبر وعي الرواة عن طريق الحوار، المونولوج، المشاهدة والتذكر؛ فتتحرّك الأحداث أمامنا حية نابضة. ففي التذكر صفحات يقيمها كل راوٍ على حدة، خاصة في بدايات الأقسام؛ إذ يتضمن الحديث عن ماضي الرواية قبل أن يحلّ في ميرامار؛ فالراوي الأول عامر وجدي يتذكر مقابلته للباشا في وساطة لرجل فقد ابنه في الجهاد فكان المقطع التالي في ذاكرة الرواية:

«عامر بك! كن شفيعي عند دولة الباشا.

وقلت للباشا: يا دولة الرعيم! ليس الرجل ذا كفاءة ممتازة ولكنه فقد ابنه في الجهاد وجدير لذلك بأن يرشح عن الدائرة.

وافق على اقتراحي. كان يجئني ويتابع مقالاتي باهتمام صادق ومرة قال لي: أنت كلب الأمة الخافق. كان رحمه الله ينطق القاف كافاً وسع بها بعض الزملاء القدماء من رجال الحزب الوطني فكانوا كلما رأوا صاحبهم: أهلاً بكلب الأمة».١

فيروایة ميرامار نجد للحوار صفحات ومقاطع كاملة تخلو من السرد فيظن القارئ أنه إزاء عمل مسرحي. يقدم الكاتب في المحوارات معلومات عن الشخصيات والأشياء والأحداث. مثلًا في حوار جرى بين حسني علام وعمه يكشف لنا عن شخصيته المتمردة وطبقته التي تخلى عنها وعن مبادئها:

«من جاءك هذا الحماس للثورة؟!

-هذا ما أعتقده يا عمي.

-لأصدقك.

-صدقني بلا تردد .

ضحك ضحكة فاتحة وقال: الظاهر أن اعتذار مرفت قد أطاح بعقلك!

فقلت باستحياء: الزواج كان فكرة عابرة.

فقال باستحياء أيضًا: رحم الله والدك، أورثك عناده دون حكمته!»^٢

^١. المرجع نفسه: ص ١٣.

^٢. المرجع نفسه: صص ٩٥-٩٤.

أما المشاهدات فهي كثيرة ومختلفة؛ منها ما يقوم من شجار بين الشخصيات داخل البنسيون أو خارجه ومنها الوصف التخييلي للمكان كوصف الاسكندرية أو للأعمال الطائشة التي يقوم بها بعض أبطال الرواية كما فعل حسني علام في الرواية أو سوى ذلك.

(٢) تفية التكرار في الرواية وأهدافها

ميرامار رواية ذات بنية متعددة الأصوات لأحداث واحدة؛ فلذلك تقوم على التكرار في كثير من مفاصله؛ لأن وجهات النظر تكون مختلفة حول الحدث الواحد والصورة التي يرسمها الراوي لنفسه تكون غالباً أوضاع من الصورة التي يرسمها لسوتها ويرسم سواه له. فهو يبين لنا ما لا تعرفه الشخصيات الأخرى عن أسراره وقد تعرف الشخصيات الأخرى ما لا يعرفه الراوي عن نفسه أحياناً. فيزيد الكاتب من هذه التقنية واحداً من الملففين التاليين:

١-«كشف الحقيقة من الجوانب المتعددة بحيث تكتمل الصورة في النهاية فيقوم هذا النوع من التعدد على التراكم. فكل صورة تكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية وكل هذه الأصوات تتضاد في بنية واحدة. ليس من الضروري أن تكون هذه البنية متناغمة بل لا بد أن تنطوي على تناقضات. ولكي يتحقق هذا النوع من البناء، لابد أن يوجد مرجع خارجي تقاس عليه الصيغ المختلفة. وهذا النوع يفترض وجود حقيقة خارجة عن النوات المدركة. تستطيع هذه النوات أن تتوصل إلى معرفتها. والتعدد في هذا السياق هو الطريق الذي يسلكه القارئ في طريقه إلى معرفة الحقيقة ولكنها حقيقة متشعبة ومعقدة»^١.

٢-«إثبات أننا لا نستطيع التوصل إلى معرفة، أيّاً كانت طبيعتها؛ معرفة العالم، معرفة الآخر ومعرفة أنفسنا. وكل ما هنالك إدراكات وأنطباعات تتركها الظواهر على الذات المدركة ومن هنا يصبح كل شيء نسبياً طبقاً لإدراك الذات التي تختبر الظواهر بل إن هذه الظواهر ليست سوى إسقاطات من قبل الذات نفسها. فيصبح العالم المعرفي شيئاً من الإدراكات، لا يربط بينها سوى وحدة كيان الذات المدركة»^٢.

ولما كانت المعرفة نسبية فإن راوياً واحداً لا يلم بها من جوانبها كاملة ولذلك كان الرواية في ميرامار مختلفة المشارب والمعارف وتتقلّوا في أيديولوجياهن من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ومن التعقل والحكمة إلى التطرف والجنون ومن حب الخير للآخر وإسداء النصائح إلى الحقد عليه وكراهيته والتميي له بالموت العاجل ومن هنا تعدد وجهات النظر في الأحداث والحكم عليها حسب الموضع الذي يقف فيه الراوي لرصد العالم المحيط به من خلاله وقد يكون هذا الموضع أيديولوجياً أو دينياً أو سوى ذلك. فتبدل صور الأشياء بتبدل الموضع من جهة وبتبدل محلية القارئ من جهة أخرى. وأيضاً

^١. سيرا قاسم، بناء الرواية: ص ٤٧.

^٢. المرجع نفسه: ص ٤٨.

تبدل هذه الصور على حسب الزاوية التي تلقط منها الصور وحسب المسافة التي تقع بين الراوي والأشياء.

(٣) نظرية الرواية للمكان في الرواية

في الرواية يختلف المكان من شخصية إلى أخرى ومن راوى آخر. البنسيون، البحر، الإسكندرية والحجرة (الغرفة) من الأماكن التي تعني بها الشخصيات أو جرت أحداث الرواية فيها. فالبنسيون بالنسبة لزهرة هو المنقذ مما فيه؛ فقد فرت من الريف لأنه المكان الذي يعتدي عليها وعلى حياتها وأيضاً الأسرة بالنسبة إليها هكذا. ولكن هذا المكان الجديد تحول هو الآخر إلى وحش يعتدي عليها؛ فماريانا التي حمت زهرة من أهلها قد تحول فيأي لحظة إلى من يستغل براءة هذه الريفية وكذا شأن سرحان البحيري وحسني علام ومنصور باهيل الدين حضروا إلى البنسيون بصفته مكاناً لاصطياد اللذائذن حولوا المكان من حمامة زهرة إلى الاعتداء عليها حتى إن ماريانا قررت طردها من البنسيون^١.

تحتفل صورة المكان في ميرامار بين راوى آخر. فميرامار هو المكان المركز الذي يضم هذه الشخصيات المتنافرة ولكنه لا يجمع بينها، فهم لا يشكلون أسرة يعرف أفرادها أشياء كثيرة ومعلومات جمة عن كل شخصية. فقد جاءت هذه الشخصيات إلى البنسيون وكل منها يحمل ماضيه وحاضره ومستقبله ويحاول أن يخفى ماضيه عن سواه؛ فلما قام الشجار بين سرحان وصفية برؤسات ادعى سرحان ماريانا بأنها كانت خطيبته ثم فسخ الخطبة ثم ادعى لزهرة بأنه هجر صافية من أجلها^٢.

إن النظرة إلى المكان تختلف بين هذه الشخصية وتلك. فنظرة عامر إلى البنسيون نظرة أنس وألفة فله فيه ذكريات قديمة حين كانت ماريانا في ذروة شبابها وهو يعشق الإسكندرية عشقًا صوفياً ولذلك يبدأ روايته بهذا العشق: «الإسكندرية أخيراً، الإسكندرية نفحة السحابة البيضاء، مهبط الشاعر المغسول بناء السماء وقلب الذكريات المبللة بالشهد والمدمع...»^٣. هذه الحمل الشاعرية تحمل من الشوق للمكان ومن سحر المكان هذه الموسيقى المتداقة وهذه الصور التي تميز مناخ الإسكندرية من سواها ويتجلى هذا الشوق للمكان بشكل أوضح حين يقترب من البنسيون ويأمل أن يجد فيه ما كان يجده أيام الشباب. كان الشوق يتزايد والراوى يقترب من العمارة الشاهقة. إن ذاكرته تقوده بعد عشرين سنة إلى بنسيون ميرامار في المكان صفات كثيرة و مختلفة بالنسبة للشخصيات.

وحسني علام يتميز غيظاً على كل من حوله؛ يكره طبقته ويحقد على الآخرين ويسوق سياراته بسرعة جنونية في شوارع الإسكندرية. إن هذه الصفات تجلت في العبارة الأولى التي راح يصف فيها

^١. المرجع نفسه: ص ٢٦٩.

^٢. المرجع نفسه: صص ٧٩ و ٢٦٤.

^٣. المرجع نفسه: ص ٧.

البحر-فمذجاً من الأماكن في هذه الرواية-من شرفته في فندق سيسيل: «فريكيوكولا تلمي. وجه البحر أسود. محظن بزرقة. يتميز غيطاً، يكظم غيظه. تتلاطم أمواجه في اختناق. يغلي بغضب أبيدي لامتنفس له»^١ فالوجه الأسود المحظن بزرقة والذي «يتميز غيطاً ويغلي بغضب أبيدي لامتنفس له»، هو في حقيقة الأمر وجه حسني علام وقد أسقط هذه الصفات على البحر تماهياً بين الإنسان والمكان وليس الأمر مقتضياً على البحر وإنما الأمكنة تنبع بصفات هذه الشخصية؛ فهو يضيق بغرفته في الفندق لأنها تذكره ببيوت آل علام بطinstein، إذ كانت الحجرة التي نزل بها في البنسيون مقبولة لأنها كانت قرية من زهرة لتكون إحدى حلقاته^٢.

لاتختلف وجهات نظر هذه الشخصيات بين المكان الصغير والمكان الأكبر كثيراً لأن كل شخصية تنبع بما في داخلها وماضيها يفضحها في هذه الرواية فسرحان البحري لا يعرف سوى الأمكنة الشبيهة بالبنسيون وإن تعددت أسماؤها وكذا شأن شخصية حسني علام أو منصور باهي أو طلبة مرزوق وإذا تنقلت هذه الشخصيات من مكان إلى آخر فإنها تنتقل إلى أمكنة شبيهة وإلى غايات متقاربة ومن هنا اختلفت شخصيتها عامر الذي يحافظ على المبادئ والقيم وزهرة التي رأى فيها عامر شيئاً من مبادئه، فحاول أن يرشدها ويرسم لها الطريق. الإسكندرية سجن كبير بالنسبة إلى منصور باهي وهو منفي إليها بعد أن وظفه شقيقه في محطة إذاعة الإسكندرية. في رأيه العفن يجري مع الهواء وهو يحن إلى القاهرة حيث يستطيع هناك أن يكون صديقه وأستاذه في حريته وزوجته معاً وكذا شأن ماريانا المرأة اليونانية الحافظة على الإسكندرية المعاصرة. في رأيها صارت هذه المدينة قدرة؛ بخاصة بعد أن فقدت زوجها وثروتها في ثورتين متتاليتين.

النتيجة

تكون ميرامار من الروايات المسماة بالرواية ذات تعدد الأصوات والرواية ويلور موضوعها حول التغييرات الاجتماعية ووضع المرأة في المجتمع المصري بعد ثورة يوليو ومشاكل المجتمع. إن تعدد السرد والأصوات من التقنيات الحديثة التي دخلت في الرواية العربية في السينينيات. في هذا الأسلوب يحكي الرواية المتعددون أحداث الرواية بدل السارد العام بكل شيء أو سردية «أنا» الراوي من قبل شخصية معينة. وهذا الفن السردي في ميرامار منع القارئ استقلالية أكثر في الفكر وتحليل الأحداث كي يصله إلى فكرة حول الإنسان والحياة الأحداث ويدل الرؤيا الواحدة للعالم والمجتمع. فيؤكّد هذا الشكل الفني من الرواية كيفية النظر إلى الحادثة أو إلى الشخصية من وجهات النظر المختلفة يسرد أحداث ميرامار أربعة رواة في خمسة أقسام بوجهات نظر مختلفة في الأحداث. كان الراويفي ميرامار يستخدم الرؤية من الداخل حينما يقدم لنا نفسه ووعيه وأحساسه ويعتمد الرؤية من الخارج حين يحكي عن

^١. المرجع نفسه: ص ٨٧.

^٢. المرجع نفسه: ص ٩١.

الشخصيات الأخرى سواء ما تقوم بهمema الحكيوما لا تقوم بها. فالرواية ذات بنية متعددة الأصوات لأحداث واحدة؛ فلنلنك تقوم على التكرار في كثير من مفاصله؛ لأن وجهات النظر تكون مختلفة حول الحدث الواحد والصورة التي يرسمها الرواية لنفسه تكون غالباً أوضاع من الصورة التي يرسمها لسوهاها ويرسم سواه له، إن النظرة إلى المكان مختلف بين هذه الشخصية وتلك ولاختلف وجهات نظر هذه الشخصيات بين المكان الصغير والمكان الأكبر كثيراً لأن كل شخصية تتضمن ما في داخلها وماضيها يفضحها في الرواية.

قائمة المصادر والمراجع

١. أصغرى، حواد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، مجلة اللغة العربية وأدابها، ع: الثالث، ١٤٢٧، صص ٣٥-٣٣.
٢. جبرا، إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، د.ط، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٥.
٣. _____، السفينة، د.ط، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠.
٤. الحكيم، توفيق، عودة الروح، د.ط، بيروت: دار الشروق، ٢٠٠٤.
٥. الحمداني، حيد، بني النص السردي من منظور النقد الأدبي، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩١.
٦. سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة (أصواتها، اتجاهاتها وأعلامها)، الطبعة الأولى، الإسكندرية: دار المعارف، ١٩٧٣.
٧. سعنان، أنجيل بطرس، وجهة التنظر في الرواية المصرية، مجلة الفصول، ع: ٢، المجلد الثاني، ١٩٨٢.
٨. شكري، غالى، المتنمـى(دراسة في أدب نجيب محفوظ)، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩.
٩. العالم، أمين، تأملات في أدب نجيب محفوظ، الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
١٠. العيد، يمنى، الرواية الموقف والشكل بحث في السرد الروائي، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.
١١. فوككر، ويليام، الصخب والعنف، ترجمة: غسان كنفاني، د.ط، بيروت: دار صادر، ١٩٩٢.
١٢. قاسم، سيزار، بناء الرواية، الطبعة الأولى، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٥.
١٣. القصراوى، مها حسن، الزمن في الرواية العربية، د.ط، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.
١٤. كنفاني، غسان، رجال في الشمس، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠.
١٥. _____، ما تبقى لكم، الطبعة الثانية، بيروت: دار صادر، ١٩٨٥.
١٦. محفوظ، نجيب، ميرامار، الطبعة الثانية، القاهرة: دار مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٧.

بررسی جایگاه راوی و تکنیکهای آن در رمان میرامار نجیب محفوظ

* ابوالحسن امین مقدسی

** شرافت کریمی

چکیده

از آنجا که معرفت آدمی نسبت به امور مختلف امری نسبی است؛ روایت داستان با استفاده از اول شخص(من) و سوم شخص(او) و یا راوی دنای کل روایتی تک بعدی است و یک راوی به تنها یی نمی‌تواند به تمام جوانب رویدادهای داستان اشراف داشته باشد و آن را برای خواننده بیان کند و اگر هم توانایی قابل توجهی داشته باشد، به دلیل عدم تنوع دیدگاه و انگیزش نمی‌تواند لایه‌های مختلف وابعاد گونان حادث را به تصویر بکشد. نجیب محفوظ در رمان میرامار با استفاده از تکنیکهای روایی؛ مثل تعدد راوی‌ها و عنصر تکرار و یا بیان افکار و سرگذشت‌های گوناگون، از زوایای مختلف ابعاد متفاوتی از یک حادثه واحد، مکان، زمان، انقلاب و تحولات مصر را به تصویر کشیده و بدون جانبداری از یک شخصیت یا جریان یا رویداد خاص با بهره گرفتن از تکنیک تعدد راویانویه تبع آن تعدد آواهای متفاوت یا متعارض و یا همسورا بیان می‌کند. در این داستان راوی با بیان درونیات خود و نیز آنچه که در محیط اطرافش گذشته است هم ابعاد درونی حادث و هم ابعاد بیرونی آنرا به تصویر می‌کشد. نویسنده با استفاده از این سبک داستانی جنبه‌های مختلف زندگی را از عشق و نفرت، جهل و دنایی، کینه و خیر خواهی خیر و شر بیان کرده وزوایای مختلف حادث را به تصویر کشیده است. در بخش‌هایی از داستان، راوی-شخصیت از تکنیک گفتگو استفاده کرده و حادث را همانند پرده‌هایی از یک نمایشنامه برای خواننده بازگومی کند.

کلید واژه‌ها: ابعاد روایی، تعدد آواهای تکنیکهای روایی، رمان میرامار، نجیب محفوظ.

* - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، ایران. Abamin@ut.ac.ir

** - استادیار گروه عربی دانشگاه کردستان، سنتدج (نویسنده مسئول). karimi.sharafat@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۹/۱۲/۲۰ ه.ش = ۱۳۹۱/۱۲/۲۰ ه.ش = ۱۴۰۹/۰۶/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۶/۲۰ ه.ش = ۱۴۰۹/۰۶/۱۵

Narrative Style and Techniques in *Miramar* by Najib Mahfouz

By: *Aabol-Hasan Amin Moqadasi*^{*}, *Sharafat karimi*^{**}

Abstract

As human knowledge and ability is limited, stories are told from first person point of view, third person point of view, or omniscient point of view and one single narrator cannot tell all aspects of a story. Even if the narrator is very able, s/he cannot illustrate and describe all aspects and layers of a story. Najib Mahfous, in his novel, *Miramar*, has described various dimensions of Egypt revolution by using narrative techniques such as multiple narrators, repetition, or narrating different ideas and experiences from different points of view. He has conveyed different or contrasting views by using the technique of multiple narrators without taking side with any specific person or party. In this novel the narrator describe both the internal and external dimensions of events by stating what he has in mind and what has happened around hm. Using this style of storytelling, this author expresses different sides of life including love and hate, ignorance and knowledge, revenge, and good and evil. In some parts of the novel the narrator uses the technique of conversation and presented the events like scenes of a play.

Keywords: narrative dimensions, the number of voices, narrative techniques, *Miramar* ·Najib Mahfouz.

* - Associate Professor, Tehran University,Iran.

**- Assistant Professot, Kurdestan University, Iran.

منهج ابن الأباري في شرح ألفاظ المعلقات

الدكتورة سمية حسنalian*

الدكتور سيد محمد رضا ابن الرسول**

الملخص:

نظراً للمكانة المرموقة للمعلقات في الأدب العربي، فضلاً عن استشهاد اللغويين وال نحوين والمفسرين بأبياتها في العلوم المختلفة اللغوية، وخاصة النحوية والتفسيرية، واحتواها على كثير من الألفاظ الجاهلية وغريبيها، اهتم بها كثير من الشرح، ومنهم ابن الأباري في شرحه «شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات».

وانسياقاً من هذا يقوم هذا البحث على محاولة استخلاص المنهج الذي تميز به ابن الأباري في كتابه ذلك في شرح ألفاظ المعلقات مستخدماً المنهج التوصيفي - التحليلي.

وقد أتضح من البحث أن ابن الأباري اهتمّ بـألفاظ المعلقات وخاصة غريبيها كما أنه لم يأل جهداً في بيان القضايا الصوتية والصرفية. ومن هذا المنطلق سيحصل قارئ هذا الشرح على كثير من معاني الألفاظ الغربية وشرحها، ومرادفاتها، وقضايا خاصة بها من جوانب مختلفة صرفية وصوتية.

إنَّ إكثار ابن الأباري في شرحه للألفاظ من ذكر الشواهد يدل على علمه الغزير واطلاعه الواسع على اللغة والنحو. وإنَّ من أهمِّ القضايا الصوتية والصرفية التي ذكرها في شرحه هي: الإشارة إلى تذكير لفظٍ ما أو تأنيثها، وبيان معنى الكلمات وتوضيحه من خلال تصريف الألفاظ المذكورة، والإشارة إلى إطالة الحركات والإبدال والإدغام والإعلال، وتوضيح دلالة المستقىات، وتحفيض اللفظ، وبيان ما في اللقطة من المدّ والقصر وكيفية كتابتها.

كلمات مفتاحية: المعلقات، الشروح، الألفاظ، ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات.

المقدمة:

تعتبر المعلقات من أروع القصائد التي ورثها العرب من العصر الجاهلي، ولهذا أصبحت بؤرة من بؤر الدراسات اللغوية والأدبية. ونظراً لأهمية هذه القصائد في الأدب العربي تناولها عدد من العلماء بالشرح والتفسير والتوجيه اللغوي والنحواني والصرفي والصوتي، وما زال كثير من العلماء يهتمون بها

* - أستاذة مساعدة في اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، إيران. (الكاتبة المسئولة) hasanalian@isfedu.com

** - أستاذ مشارك في اللغة العربية وآدابها بجامعة أصفهان، إيران.

وبشرحها، ومن هؤلاء العلماء أبوبكر محمد بن القاسم الأباري^١ في كتابه المسمى شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، وستّاه الخطيب وياقوت والقططي "الجاهليات" وقيل أنه كان سبعمائة ورقة. يعدّ هذا الشرح من أهم الشروح وأجمعها، حققه الأستاذ عبد السلام هارون، وصدرت أولى طبعاته عن دار المعارف سنة (١٩٦٣م). قد يكون هذا الشرح في قمة شروح القصائد السبع؛ فإنّ هذا الإسهاب الذي جرى عليه ابن الأباري في تفسيره لها أتاح لنا الفرصة أن نطلع على واسع علمه و

١ . محمد بن القاسم بن محمد بن بشار بن الحسن بن بيان بن سماعة بن فروة بن قطن بن دعامة، أبوبكر الأباري، المعروف بابن الأباري. والأباري أبوه وهو أبو محمد القاسم (ت ٤٣٠هـ)، نسب إلى الأبار (خير الدين الزركلي، الأعلام، ٧: ٢٢٦). فقد ولد في بغداد يوم الأحد لإحدى عشرة ليلة حلت من رجب سنة إحدى وسبعين ومائتين (٥٢٧١هـ). واستقبل حباشه في رعاية أبيه القاسم، وتفقىء العلوم والأدب من أبيه والعلماء الآخرين. كان أبوبكر إماماً في اللغة والنحو والأدب والقراءات والتفسير. كان من أعلم الناس بفتح الكوفيين وأكثرهم حفظاً للغة، وكان صدوقاً زاهداً متوسعاً فاضلاً، أديباً ثقة حيراً من أهل السنة حسن الطريقة (باقوت الحموي، معجم الأدباء، ٩: ٣١٠؛ ابن النديم، الفهرست، ٨٣). ومن حملة تصانيفه التي حفظها التاريخ أو حفظ بعض أسمائها هي:

— "الأمثال"، "اللامات"، "الأمالي"، "خلق الإنسان"، "أدب الكاتب"، " الواضح في النحو"، "الموضع في النحو"، "المقصور والممدوح"، "شرح المفضليات"، "عيائب علوم القرآن"، "شرح قضيدة مشكل اللغة" تفع هذه القصيدة التي تُنسب إلى ابن الأباري في ثلاثة وستة بيت وشرحها ابن الأباري شرحاً موجزاً وقد وصل إلينا هذا الشرح ف منه مخطوطتان في دار الكتب الظاهرية" (محمد صالح الصافى، ابن الأباري أبو بكر محمد بن القاسم؛ سيرته و مؤلفاته، ٧١)، "كتاب الألفات"، "المذكرة والمونث"، "شرح الكافي" وهو نحو ألف ورقة في النحو، "إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز و جلّ" ، "الحجاء والمخالسات" ، وعند باقوت هو كتابان: "الحجاء" و"المخالسات" (باقوت الحموي، معجم الأدباء، ٩: ٣٠٨) ، "الرد على من خالف مصحف العامة" وعند باقوت: "الرد على من خالف مصحف عثمان" و... (خير الدين الزركلي، الأعلام، ٧: ٢٢٦، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ٤: ٣٢١، ابن النديم، الفهرست، ٨٢، باقوت الحموي، معجم الأدباء، ٩: ٣٠٨)، محمد صالح الصافى، ابن الأباري أبو بكر محمد بن القاسم؛ سيرته و مؤلفاته، ٦٤).

كما صنع ابن الأباري طائفه من دواوين شعراء الجاهلية والإسلام منهم: زهير، التابعة، الأعشى، التابعة الجعدي، الراعي (ابن النديم، الفهرست، ٨٢). وهناك مخطوطة بيروتية ضمت ديوان عبد بن الأبرص وعامر بن الطفيلي برواية ابن الأباري وشرحه، وقد نُفِضَ السير تشارلز لايل بتحقيق تلك المخطوطة لأول مرة ونشرها في ليدن عام ١٩١٣م، وقد استنِّ حسین نصار ديوان عبد بن الأبرص من نشرة لايل ولكنه أعاد ترتيب النصوص على وفق تسلسل قوافيها المحاجبة واكتفى من الشرح بشرح الغريب من المفردات وأصدر نشرته التي صدرها بترجمة مقدمة لايل في مصر عام ١٩٥٧م (عمود عبد الله الجادر، «ملاحظات حول منهج ابن الأباري في رواية شعر عامر بن الطفيلي و شرحه»، الجمع العلمي العراقي، ٢٦٩).

صادق نظره وحسن فهمه، وأنه لا يكاد يرى ثغرة في طريق الكمال إلّا حاول سدها، فعالج النصوص من زوايا اللغة والنحو والتاريخ والأنساب معالجة كاملة، كما عقد المقارنات الأدبية التي اقتضته إبراد كثير من الشواهد النادرة التي لا تجدها في غير هذا الكتاب، و بينَ كثيراً من الصلات اللغوية والفنية بينها وبين القرآن الكريم والحديث النبوى^١. وبما أن هذه القصائد تحتوي على كثير من الكلمات والألفاظ، فقد كان من الأهمية بمكان تسلیط الضوء على طبيعة هذه الألفاظ ودراسة ابن الأباري إياها.

من أهم الأهداف التي تقصد هذه المقالة أن تتحققها هي: دراسة كيفية تعامل ابن الأباري في كتابه هذا مع ألفاظ المعلقات، والإشارة إلى كيفية شرحه إياها.

والمنهج الذي يتبعه هذا البحث هو المنهج الوصفي — التحليلي لدراسة الألفاظ في كتاب ابن الأباري. أما بالنسبة إلى خلفية البحث فلا يفوتنا الذكر بأننا نكاد لا نجد بحثاً شاملاً وأفياً لهذا الموضوع أي منهج ابن الأباري في شرحه للألفاظ وما يتعلّن بها كالقضايا الصوتية والصرفية، وهذا ما تكفلت هذه المقالة بدراسته، وإن كان هناك بعض الدراسات التي لا تخلي الإشارة إليها من جدوى:

١. مقالة منهجه تعامل ابن الأباري مع الشاهد في شرحه على المعلقات، تمهي حسني عيان وسيد محمد رضا ابن الرسول، پژوهشنامه زبان وادیبات عربی؛ العدد ٢، ١٣٩٠ ش، ص ٧٥ – ١٠٤ حيث أشار الباحثان إلى كيفية استخدام ابن الأباري الشواهد المختلفة من القرآن الكريم والشعر العربي والحديث والأمثال لأغراض مختلفة كشرح الألفاظ الغريبة، وتأكيد المعنى، وتوضيح قضية نحوية أو صرفية، وبيان مسألة بلاغية، والإشارة إلى قضايا صوتية وعروضية.

٢. كتاب ملاحظات حول منهجه ابن الأباري في رواية شعر عامر بن الطفيلي وشرحه، محمود عبد الله الجادر، الجمع العلمي العراقي. ١١٧ (١٤٢٦هـ) : ٢٦٧ – ٣٠٠، إذ بحث المؤلف عن منهجه ابن الأباري في رواية شعر عامر بن الطفيلي وتتابع شروحة لنصوص الديوان وبين أن الشارح اعتمد على منهجه شرح المفردات بشكل أساس وتوظيف خبرته اللغوية ثم إحالته على نصوص القرآن والشعر القديم كما أن البحث قدم ملاحظات حول اضطراب بعض النصوص المستشهد بها مبدياً قناعته بأن اضطراب النسخ الخطية قد كان العلة في بعض هذا الاضطراب.

٣. كتاب ابن الأباري أبو بكر محمد بن القاسم؛ سيرته و مؤلفاته مع ملحق فيه مجلس من أعماليه، شرح خطبة عائشة أم المؤمنين في أبيها، مسألة من العجب، محمد صالح الضامن، دمشق: دارالبشاير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م، حيث إنّ عنوان الكتاب يدل على فحواه فقد المؤلف بحثاً كاملاً

١. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ١٢.

عن سيرة ابن الأباري ومؤلفاته كما للكتاب ملحق فيه ذكر مجلسا من أمالي ابن الأباري كما شرح خطبه عائشة في أبيها.

٤. كتاب الدرس النحوي في كتاب إيضاح الوقف والابتداء لأبي بكر محمد بن قاسم الأباري، جайд زيدان مختلف، الحكمة ٢٣ (١٤٢٢ هـ - ١٢٩ م)، وقد قسم المؤلف بمحثه على أربعة مباحث مخصوصاً الأول للمؤلف وموضع الكتاب وعلاقته بالنحو والثانى لمصطلحات الوقف عند ابن الأباري والأصول العامة للوقف والابتداء والثالث للجملة العربية وقام المعنى وأثره في الوقف والابتداء والرابع لمظاهر النحو الكوفي في الكتاب.

٥. مقالة الإعراب في شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر بن الأباري: دراسة وصفية، علي محمد المدى، مجلة جامعة الملك سعود ٧٠(١٩٩٥ م) - ٣٩: ٧١ - ٧١، إذ بحث المؤلف عن ظاهرة الإعراب في كتاب ابن الأباري في شرح المعلقات وأشار إلى أهم الظواهر النحوية فيه نظراً إلى مذهبة النحوي.

٦. مقالة فضاء النقد في شروح المعلقات (دراسة سانكرونية)، سمية حسنتيان و سيد محمد رضا ابن الرسول، مجلة إضاءات ثنوية (فصلية محكمة)، السنة الثانية، العدد السابع، (خريف ١٣٩١ ش/أيلول ٢٠١٢ م): ٨٢ - ٤٩، إذ درس المؤلفان شروح المعلقات ومنها شرح ابن الأباري وفق العقيدة البنوية بطريقة سانكرونية وخطة بحثهما على محورين بارزين هما المقال والمقام ومن جراء ذلك سلط الضوء على النقاط النقدية في تلك الشروح.

منهج ابن الأباري في كتابه "شرح القصائد السبع الجاهليات الطوال":

لم يصدر ابن الأباري كتابه "شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات" بمقدمة تبين عمله ومنهجه في الشرح هذا ويبدو من عنوان الكتاب أنه كسائر الشرائح لم يختبر عنواناً يشتمل على اسم المعلقات ولكنه انفرد باختياره تسمية "السبعين الطوال الجاهليات" لهذه القصائد.

كان ابن الأباري من العلماء الأجلاء الذين جمعوا بين علم غريب القرآن وشرح المعلقات وذكر السيوطي في كتابه، خلال إشارته إلى أشهر كتب الغريب، أنّ منهجه ابن الأباري في ذلك أنه جعل القرآن أصلاً واتخذ من الشعر سبيلاً إلى بيان غريبيه، قال: "قد جاء عن الصحابة والتابعين كثيراً الاحتجاج على غريب القرآن ومشكله بالشعر، وأثار جماعة لا علم لهم على التحويين ذلك... وليس كما زعموه من أنا جعلنا الشعر أصلاً للقرآن، بل أردنا تبيين الحرف الغريب من القرآن بالشعر"!^١

١. جلال الدين عبدالرحمن السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ١: ١١٩.

إن ابن الأباري أتى بمقدمات طويلة في بداية كل معلقة مشيراً إلى نسب الشاعر، موضحاً سبب إنشاد القصيدة مروراً بالحوادث التاريخية مستنداً إلى العلماء والرواة الذين سمع منهم أو أخذ عنهم هذه الأخبار وزوّد قارئ شرحه بمجموعة ضخمة من المعلومات التاريخية والأخبار التي تتعلق بذلك العصر.

مصادر ابن الأباري في شرحه على المعلقات

لم يُنَّ ابن الأباري عن غرضه لكتابه هذا الشرح أو إملائه، كما أنه أملَّ كثيراً من كتبه في حلقات العلم في المسجد على طلابه، ولكن يبدو أن ما كان لهذه القصائد المعروفة من شهرةٍ واسعة وما لها من الأهمية في اللغة العربية نحوً، ولغةً، وتاريخاً، وتفسيراً جعل ابن الأباري يأخذ في الاهتمام بها وشرحها. يبدو لنا عند التأمل في شرح ابن الأباري أنه اعتمد على مجموعة كبيرة من الرواة واللغويين والتحويين ملاحقة روایات الشعر والشروح اللغوية والمسائل التحوية الواردة في أبيات المعلقات. في الجدول التالي رقم ١ إشارة إلى مصادر ابن الأباري في شرحه للمعلقات:

الجدول رقم ١ — مصادر ابن الأباري في شرحه للمعلقات

١٠	أبو زيد	١٦
١٠	عبد الله بن محمد بن رستم	١٧
٨	أحمد بن حاتم	١٨
٨	أبو عمرو بن العلاء	١٩
٨	قطرب	٢٠
٦	سهل السجستاني	٢١
٦	خلف الأحمر	٢٢
٥	المؤرج بن عمر الدسوسي	٢٣
٥	سلمة	٢٤
٥	عيسى بن عمر	٢٥
٤	الأثرم	٢٦
٤	عبد الله بن عباس	٢٧
٤	أبو زياد الكلبي	٢٨
٤	علي بن سليمان الأخفش	٢٩
٤	المفضل بن محمد	٣٠
٣	هشام بن عروة	٣١
٣	أبو عمرو العزري	٣٢

ن	ال مصدر	مرات الأخذ
١	أبو جعفر أحمد بن عبد	٢٦٢
٢	الأصمسي	١٨١
٣	الفراء	١٦٠
٤	أبو عبيدة	١٠٨
٥	بعقوب بن السكبة	١١٣
٦	نعلب	٧٠
٧	أبو عمرو الشيباني	٥٥
٨	الطروسي	٥٤
٩	ابن الأعرابي	٤٤
١٠	هشام بن محمد الكلبي	٣١
١١	بونس بن حبيب	٢٣
١٢	الكسائي	٢٠
١٣	أبو محمد النوزي	١٤
١٤	أبو عبد	١٣
١٥	هشام بن معاوية الضبر	١١

١	أبو معلم	٦٣
١	أبو معاوية	٦٤
١	أبو مليلة	٦٥
١	أبو منحوف	٦٦
١	أبو يوسف	٦٧
١	أحمد بن التورقي	٦٨
١	أحمد بن محمد الأسدي	٦٩
١	اسحاق بن إبراهيم الخرساني	٧٠
١	إسماعيل بن أبي عبدالله	٧١
١	إسماعيل بن بجبي البزري	٧٢
١	الأعنسي	٧٣
١	جعفر بن كلاب	٧٤
١	حمد بن الرواية	٧٥
١	الحرمزاري	٧٦
١	الحسن بن العترى	٧٧
١	سعید بن سماک بن حرب	٧٨
١	سلم بن بزید	٧٩
١	سبويه	٨٠
١	شریك	٨١
١	الشعبي	٨٢
١	عبد الله بن خلف	٨٣
١	عبد الله بن لاحق	٨٤
١	عبد الله بن محمد بن قنفذ الراوادي	٨٥
١	عبد الله بن مسعود	٨٦
١	عبد الملك بن عمر	٨٧
١	عيید	٨٨
١	عفّة	٨٩
١	عم ابن أخي ابن شهاب	٩٠
١	عمر بن يكير	٩١

٣	أبو مالك	٣٣
٣	خالد بن كلثوم	٣٤
٣	عروة	٣٥
٣	المتلمس	٣٦
٣	منتجع بن نبهان	٣٧
٢	أبو الحراح العقبلي	٣٨
٢	عبد الله بن رلان	٣٩
٢	أبو عبد الله بن النكاح	٤٠
٢	أبو هريرة	٤١
٢	نابت	٤٢
٢	عائشة	٤٣
٢	العباس بن الفرج الرباشي	٤٤
٢	عبد الله بن عمر	٤٥
٢	عبد الملك بن عمیر	٤٦
٢	أبوه: القاسم بن محمد الأباري	٤٧
٢	المازني	٤٨
٢	خراس بن إسماعيل بن العجمي	٤٩
٢	عمارة	٥٠
٢	محمد بن سلام الجمحي	٥١
٢	موسى بن محمد الخطاط	٥٢
٢	موسى بن بخي الكاتب	٥٣
٢	سماک بن حرب	٥٤
١	ابن أخي ابن شهاب	٥٥
١	ابن محكان السعدي	٥٦
١	أبو بكر بن عباش	٥٧
١	أبو دهبل	٥٨
١	أبو زياد	٥٩
١	أبو سلمة	٦٠
١	أبو عاصم	٦١
١	أبو علي	٦٢

١	الكديبي	٩٧
١	محمد بن أهذن بن محمد المقدمي	٩٨
١	محمد بن عمران بن زيد بن كثيرالضي	٩٩
١	الهيثم بن الربيع	١٠٠
١	الهيثم بن عدي	١٠١
١	يونس بن مني	١٠٢

١	عيسي بن إسماعيل	٩٢
١	فقيه العرب	٩٣
١	القاسم بن معن	٩٤
١	القاسم بن بعلی	٩٥
١	فقيبة بن حمان الباهلي	٩٦

كما يظهر من الجدول أن الشارح استعان بأشهر النحوين، كالفراء، والأصمعي، وثعلب واستعان بأشهر اللغويين، كيعقوب بن السكري وأبي عمرو بن العلاء وبأشهر المفسرين، كعبد الله بن عباس وبأشهر الحدثين، كأبي هريرة.

ويبدو أن أخذه من نحاة مدرسة الكوفة أكثر ولعل منذهبه النحوي هو من الأسباب التي حملته على الاستعانة بهؤلاء الكوفيين فهو كان ينتمي إلى مدرسة الكوفة واستخدم كثيراً من مصطلحاتهم في كتابه وأشار إليها في ما بعد إن شاء الله تعالى، ولكننا نجده استعان بعلماء من أصحاب المذهب الآخر، إذ أخذ عن الأصمعي وهو بصرى وقد احتل المرتبة الثانية في ثبت مصادره ولعل هذا يعني أنه كان يسعى وراء الشرح الصحيح حتى لو كان صادراً عن أصحاب المذهب النحوي الآخر.

وإذا أخذ ابن الأباري عن تلميذ أستاذ ذكر ذلك دون ادعاء الأخذ عن الأستاذ، فمثلاً قال: "قال أبو محمد التوزي: سمعت الأصمعي"^١، أو "قال عبدالله بن محمد بن رستم: سألت التوزي عن..."^٢. والسؤال الذي يطرح نفسه هو أنه إذا ذكر هؤلاء الأساتذة مباشرة وبكثرة فلماذا عاد إلى ذكر التلاميذ؟

أجاب طلال حرب عن هذا السؤال وأشار إلى سببين، هما: «الأمانة، ورغبة الشارح في إظهار سعة اطلاعه عبر تعدد مصادره وكثتها»^٣.

هذا العدد الضخم للمصادر وأسمائها في شرح ابن الأباري يدللنا على اهتمامه بالبالغ بالرواية وإن كانت هناك مجموعة كبيرة من المصادر والمصادر المهمة غير المحددة التي عبر عنها بـ "يروى" (٢٥، ٣٠، ٤٢، ٥٤، ٥٦، ٦٠، ٧٢، ...)، "بعض أهل اللغة" (١٨، ٢٢، ٢٤، ٥٥، ٦٢، ٨٥...)، "أهل اللغة" (٣٠٤)، "بعض الرواية" (٨٠)، "بعض النحوين" (٤٥، ٢٤)، "بعض البصريين" (٥٨، ٧٤)

١. ابن الأباري، *شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات*، ٤٧٤.

٢. المصدر نفسه، ١٩٥.

٣. المصدر نفسه، ٦٣.

(٨٢)، "بعض المفسرين" (٣٠٤)، "بعض الرواية" (٨٠)، "أكثُر الرواية" (٦٣)، "البصريون" (٧٥)، (٧٨)، (١٤٣)، "فَوْم" (٢٦٥)، "رَجُلٌ مِنْ بَنِي الْحَرَمَاء" (٤٠٣) و... .

عناصر شرح البيت عنده

كان ابن الأباري نحوياً، لغوياً ذا معرفة واسعة بآنساب العرب وأحسابهم وأيامهم وتاريخهم، ولاشك أنه استفاد من علمه الغزير في شرحه للمعلقات. والعناصر الأصلية لشرحه هي تفسير المفردات الغريبة وبيان العبارات المشكلة والنحو.

ولم يهتم ابن الأباري بمعنى كلّ بيت تحت عنوان خاص به ولم يأت بما يدلّ عليه كـ "المعنى" أو عبارة "يقول" أو... بطريقة ملزمة في شرحه وكأنه ذهب إلى أن المعنى الكلي للبيت يتضح بشرح الأنفاظ الصعبة فيه واكتفى بذلك وإن أشار إلى المعنى في شرحه بعض الأبيات.

احتوى شرحه غير تلك الأصول على الرواية والبلاغة وعلى الشرح للحوادث التاريخية والتوضيح للأعلام. وعنياته بالنحو والإعراب جلية كما نراه يوضح الأوجه الإعرابية المحتملة في الأبيات وأثرها على المعنى، كشرحه للبيت الأول لطيفة:

لِحَوْلَةَ أَطْلَالٍ بِبُرْقَةِ ثَمَدٍ
ظَلَلْتُ بِهَا أَبْكَى وَأَبْكَى إِلَى الْغَدِ

تفرغ في نهاية شرحه هذا البيت لدراسة الأوجه الإعرابية المحتملة وما يتفرع منها من اختلاف في المعاني وهي عنده أربعة أوجه نخرج من معرفتها بفائدة جليلة هي أثر تحديد متعلق حرفي الجر في فهم المعنى^١.

منهج ابن الأباري في شرح الغريب والألفاظ الصعبة

الألفاظ الصعبة مما اخْتَصَ بها كثيرون، ومنهم ابن الأباري. شرحه لهذه المفردات يدل على خبرته اللغوية وعلمه الواسع في هذا المجال. ومن أهمّ سمات منهجه في شرح الغريب هي:

— **تقليل الكلمة الواحدة على وجوه عدة ليقدم للقارئ أقصى ما يمكن أن تحويه من معانٍ**

فهو يقول في شرح البيت الـ ٤٩ لطيفة:

رَحِيبٌ قِطَابُ الْحَيْبِ مِنْهَا رَفِيقَةٌ
بِحَسْنِ النَّدَامِيِّ بَضَّةُ الْمُتَجَرِّدِ
"الرحيب": الواسع، والرحبة: المتسع. من ذلك قوله: مرحباً وأهلاً، أي لقيت سعة وأهلاً
فاستأنس. قال الله عز وجل: ﴿لَا مَرْحَبًا بِهِم﴾ [ص:٣٨:٥٩]، معناه لا لقوا رحباً. قال الشاعر:
إذا جئتُ بَوَابَالْهَ قَالَ مَرْحَبًا
أَلَا مَرْحَبٌ وَادِيكَ غَيْرُ مَضِيقٍ

ويقال: قد رحب المكان يُرحبُ رُحباً، إذا اتسع، ويقال للفرس إذا أمر بالخروج إلى السعة: أرجيبْ ورأجبي: اتسعي^١.

أو قال في شرح مفردة «كَرِّي» في البيت ٥٨٥ لعلقة طرفة أيضاً: «كَرِّي: عطفى، يقال: كَرِّي كُرُوراً وَكَرِّاً، إذا عطف ورجع، والكَرُور: الرجوع والعطف، والكَرِّي: الجبل العظيم الغليظ، وجمعه كُرُور... والكَرُور بضم الكاف، جنسٌ صغير والجمع كرار... قال أبو جعفر: الكَرِّي أشد القتال لأنه إنما يكُرُور ليحمي من الهزم^٢.

— الإشارة إلى جمع اللفظة إذا وردت مفردة في البيت، وهناك نماذج كثيرة في شرحه ولتكننا نشير إلى بعضها هنا، يقول في شرحه للبيت ٣٤ لامرئ القيس:

وَفَرَعَ يَزِينُ الْمَقْنَى أَسْوَدَ فَاجِمٍ أَيْثِ كَفِنِ النَّخْلَةِ الْمُتَعَنِّكِلٍ

«القُنُوْن والقُنُوْن والقَنَّا: العدق وهو الشمراخ والعدق بفتح العين: النخلة ويقال في جمع القُنُوْن قُنُوْنان وقُنُوْنان، وحكي الفراء قُبَيَان في جمع قُنُوْن^٣.

وأشار في شرح البيت السادس لرهير إلى الجمع القليل والكثير للفظة «الربع»:
 فَلَمَّا عَرَفْتُ الدارَ قُلْتُ لِرَبِّهَا أَلَا إِنْعَمْ صَاحِحاً أَيْهَا الرَّبَّيْعُ وَاسْلَمْ
 «الربع: المنزل، يقال: هذا ربع بيبي فلان، أي مترطم ويقال في الجمع القليل أربع، وفي الجمع الكثير
 رُبُوع وربِيع^٤. أو كان يشير حيناً آخر إلى مفرد الكلمات إذا وردت جموعاً في البيت، كشرحه للبيت
 الأول لطرفة: «الأطلال: واحدها طلل، والأطلال: ما شخص من آثار الدار... ويقال في جمع الطلل
 أطلال وططل. قال حرير:

بَقِيَتْ طُلُولُكَ يَا أَمَمِيمَ عَلَى الْبَلِي لَا مِثْلَ مَا بَقِيَتْ عَلَيْهِ طُلُولُ
 والرسم: الأثر بلا شخص؛ جمعه أرسم ورسوم^٥.

وقد يكون العذر في ردّ الجمع إلى مفرده تسهيلاً لشرحه وقد يكون له العذر في رد المفرد إلى جمعه مما يشكل، وبذا الأمر عنده أقرب إلى المنهج الملزمن من الاختيار الآني.

١. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ١٨٩.

٢. المصدر نفسه، ١٩٥.

٣. المصدر نفسه، ٦٢.

٤. المصدر نفسه، ٢٤٣.

٥. المصدر نفسه، ١٣٢.

— الاهتمام بأصل الكلمات أهي كلمة رومية أم فارسية معرّبة وفي الحقيقة تسع دائرة شرح الكلمة الغريبة عنده لظهور لنا صلة العربية باللغات المجاورة، كقوله في شرح الفظة «بُوْصِي» في البيت الـ ٢٨ لطرفة: "البُوْصِي": السفينة وهو فارسي معرّب^١.

أو قال في شرح الفظة «القرَمَد» في البيت الـ ٢٢ للشاعر نفسه:

كَقَنْطَرَةِ الرُّومَىِّ أَقْسَمَ رَبُّهَا لَتُكَتَّفَأَ حَتَّىِ شَادِ بَقَرَمَدِ

"والقرَمَد": الآجر: واحدته قَرَمَدَة وهو أعمجمي عُرْب وأصله قِرْمِيَّة بالروميه وأعربته العرب^٢.

وقصده من «أعربته» عربته. وعندما استطرد في شرح مفردات البيت الـ ٦٨ لعمرو واستشهد بهذا البيت للبيد:

فَحَمَّةٌ دَفَرَاءٌ ثُرْتَىٰ بِالْعُرْبِ قُرْدَمَانِيًّا وَتَرْكَانِيًّا كَالْبَصَلِ

قال: "والقرَمَانِيِّ أصله فارسي، وهو قسيّ تُعمل وتتووضع في الخزائن، ويقال لها بالفارسية: «كَرْدَمَانِد» معناه عمل وبقي"^٣. أو قال في البيت الـ ٤٢ للحارث نافلاً عن الأصمعي:

فَضُّلُّ مَا فِي الْمَهَارِقِ الْأَهْوَاءِ حَذَرَ الْخُونِ وَالْتَّعَدِي وَهَلَّ يَنِّي

"المُهَرَق" فارسي في الأصل وهو في كلام الفرس «مُهَرَه كَرَد» أي المصقول^٤.

— الإشارة إلى اللغات المختلفة للكلمة في البيت، الأمثلة الآتية مرتبة بحسب ترتيب الصفحة:

الجدول رقم ٢ — اللغات المختلفة للكلمة أشار إليها ابن الأباري في شرحه

اللغات	الكلمة	الصفحة	الشاعر	البيت	ت
سِقْط، سُقْط، سَقْط	السقط	١٩	امرأة القيس	فِيَّا نَبَلَكَ مِنْ ذِكْرِي حَبِيبٍ وَمَتَرِلِ بِسْقِطِ الْلَّوْيِ بَيْنَ الدَّخْنُولِ فَحَوَمَلِ	١
شَرْن، شَرَن	الشرن	٢٠	ابن أحمر	أَلَا لَيَّتَ الْمَازَلَ قَدْ بَلَينا فَلَا يَرْمِنَ عَنْ شَرْنٍ حَزَبَنا	٢

١. المصدر نفسه، ١٧٢.

٢. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ١٦٥.

٣. المصدر نفسه، ٤١٥.

٤. المصدر نفسه، ٤٧٨.

٣	فَتوضَحَ فَالْمُقْرَأَةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ حَنْوَبٍ وَشَمَائِلٍ	الشَّمَائِلُ	٢٢	امْرُؤُ الْقَيْسِ	شَمَائِلُ، شَمَائِلُ، شَاملُ، شَمَلُ، شَمْلُ، شَمَولُ
٤	أَلَا رُبٌّ يَوْمٌ لَكَ مِنْهُنَّ صَالِحٌ وَلَا سِيمَا يَوْمٌ بِدارَةِ جَلْجُلٍ	رب	٣٢	امْرُؤُ الْقَيْسِ	رُبٌّ، رُبٌّ، ربٌّ، رُبٌّ، رُبٌّ
٥	وَيَوْمًا عَلَى ظَهِيرِ الْكَثِيبِ تَعَدَّرَتْ عَلَيَّ وَآتَتْ حَلَفَةً لَمْ تَحَلِّ	الْكَيْت	٤٢	امْرُؤُ الْقَيْسِ	أَلْوَةٌ، أَلْيَةٌ، أَلْوَةٌ
٦	وَقَرَعَ بَزِينُ الْمَنَّ أَسْوَدَ فَاجِمٍ أَيْثِيٌّ كَفِنُونَ النَّخْلَةِ الْمُتَعَكِّلِ	الْقَنُو	٦٢	امْرُؤُ الْقَيْسِ	الْقَنُو، الْقَنُو، الْقَنَّا
٧	مِكَرٌّ مِفَرٌّ مُفْلِلٌ مُدِيرٌ مَعًَا كَجَلْمُودٍ صَبَرٍ حَطَّةُ السَّيْلِ مِنْ عَلِيٍّ	عل	٨٣	امْرُؤُ الْقَيْسِ	عَلٌ، عَلٌ، عَلٌ، عَلَاءٌ، عَلُونٌ، عَلُونٌ، عَلُونٌ، عَالٌ، مَعَالٌ
٨	فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثَورٍ وَتَعْجَةً دِرَاكًا وَلَمْ يُنْضَحْ بِماءٍ فَيُغَسِّلَ	الْعَدَاءُ	٩٧	امْرُؤُ الْقَيْسِ	الْعَدَاءُ، الْعَدِيُّ، الْعَدِيُّ، الْعَدِيُّ
٩	كَانَ ذُرِّيَّ رَأْسِ الْمُجَمِّرِ غَلَوَةً مِنَ السَّيْلِ وَالْعَنَاءُ فُلْكَةً مِغَرَلٌ	الْمَغَرَلُ	١٠٨	امْرُؤُ الْقَيْسِ	الْمَعْزَلُ، الْمَعْزَلُ، الْمَعْزَلُ
١٠	كَانَ السَّبَاعَ فِيهِ غَرْقَى عَشَيَّةً بِأَرْجَاهِ الْقُصُوصِيِّ أَنَّا يَسِّيْ عَنْصَلُ	الْعَنْصَلُ	١١١	امْرُؤُ الْقَيْسِ	الْعَنْصَلُ، الْعَنْصَلُ
١١	يَسْقُتُ حَبَابَ المَاءِ حِيزَوْمَهَا بِهَا كَمَا قَسَّمَ التَّرْبَ الْمُفَالِبُ بِالْيَدِ	الْتَّرْبَ	١٣٨	طَرْفَة	الْتُّرَابُ، الْتُّرَابُ، الْتُّرَابُ، الْتُّرَابُ، الْتُّرَابُ
١٢	لَهَا فَحْدَانٌ أَكْبَلَ الْحَضْنُ فِيهِما كَاهِئُهَا بَابَا مُنْيِفِيْ مُمَرَّدٌ	الفَحْذُ	١٥٩	طَرْفَة	فَحْذٌ، فَحْذٌ، فِحْذٌ
١٣	كَانَ كِنَاسَيِّ ضَالَّةٍ يَكْفَانَهَا وَأَطْرَقَسِيٌّ تَحْتَ صُلْبَ مُؤَدِّيٍّ	الصَّلَبُ	١٦٣	طَرْفَة	الصَّلَبُ، الصَّلَبُ
١٤	ذَرَبَنِي أَرْوَى هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا مَعْنَافَةً شَرْبٍ فِي الْحَيَاةِ مُصَرَّدٌ	الشَّرْبُ	١٩٨	طَرْفَة	الشَّرْبُ، الشَّرْبُ، الشَّرْبُ

لَعَمْرُكَ، لَعَمْرَكَ، لَعَمْرُكَ	لعمرك	٢٠١	ظرفة	لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَقِي لَكَالطُّولِ الْمُرْخِي وَتَنِيَاهُ بِالْيَدِ	١٥
أُلُوَّهُ، أَلِيَّهُ، أُلُوَّهُ	آليت	٢١٣	ظرفة	فَلَيَتُ لَا يَنْفَكُ كَشْحِي بِطَائِةً لِأَيْضَ عَصْبِ الشَّفَرَيْنِ مُهَنَّدِ	١٦
جِبْ، جِيُوبْ	الجيب	٢٢٤	ظرفة	فَإِنْ مُتْ فَاعْنِي بِمَا أَنَا أَهْلُهُ وَشَقِّي عَلَىَ الْجَبَبَ يَا ابْنَةَ مَعَدِ	١٧
الْجَلَّ، الْجَلَاءُ	الجلّ	٢٢٤	ظرفة	بَطْرِيٌّ عَنِ الْجَلَّ سَرِيعٌ إِلَى الْخَنَا ذَلُولٌ بِأَجْمَاعِ الرِّجَالِ مُلَهَّدٌ	١٨
فَمْ، فُمْ، فِمْ	الفم	٣٢٨	عنترة	هِرْ حَنِيبٌ كَلَمًا عَطَفَتْ لَهُ غَضَبَيْ أَنْقَاهَا بِالْيَدَيْنِ وَبِالْفَمِ	١٩
الْوَقِيَّةُ، الْوَقْعَةُ	الواقعة	٣٤٤	عنترة	يُخَبِّرُكَ مَنْ شَهَدَ الْوَقِيَّةَ أَتَيْ أَغْشَى الْوَغْيَ وَأَعْفَعْ عِنْدَ الْمَعْنَمِ	٢٠
خَبَرُ، أَخْبَرُ	خبر	٣٧٥	عمرو	فَقَعِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا طَعَبِنَا تُخَبِّرُكَ الْيَقِينَ وَتُخَبِّرُنَا	٢١
الْحَصَانَةُ، الْحَصْنُ، الْحُصْنُ	حَصَانًا	٣٨١	عمرو	وَنَدِيَاً مِثْلَ حُنْ الْعَاجِ رَحْصَا حَصَانًا مِنْ أَكْفَ الْلَامِسِينَا	٢٢
الصَّبَاءُ، الصَّبَاءُ	الصبا	٣٨٣	عمرو	تَذَكَّرُ الصَّبَاءُ وَإِشْتَقَتُ لَمَّا رَأَيْتُ حُمُولَهَا أَصْلًا حُدِينَا	٢٣
غَدُ، غَدْوُ	غد	٣٨٧	عمرو	وَإِنَّ غَدًا وَإِنَّ الْيَوْمَ رَهْنٌ وَبَعْدَ غَدٍ بِمَا لَا تَعْلَمِنَا	٢٤
الْمَلِكُ، الْمَلَكُ، الْمَلِيكُ	الملك	٤٢٥	عمرو	إِذَا مَا الْمَلَكُ سَامَ النَّاسَ حَسْفًا أَيْنَا أَنْ يُقْرَرَ الْحَسْفَ فِينَا	٢٥
(١) هَيَهَاتُ، هَيَهَاتُ، هَاهَاتُ، أَيَهَاتُ، هَيَهَاتُ، هَيَهَاتُ (٢) الصَّلَاءُ، الصَّلَاءُ	(١) هيئات (٢) الصلاة	٤٣٩	الحارث	فَتَنَوَّرَتُ نَارَهَا مِنْ بَعِيلٍ بِخَرَازٍ هَيَهَاتٍ مِنْكَ الصَّلَاءُ	٢٦

٢٧	شَبَّهْتُهُ هِقْلًا بِيَارِي هِقْلَةً رَبْدَاءً فِي حِيطٍ تَفَانَى أَرْبَدًا ^١	الأشعشى	٤٤١	الخط	خطيط، خطيط
٢٨	آتَسْتَ لَيَاءً وَأَفْرَغَهَا الْقَاءً سَنَاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَا الْإِمْسَاءُ	الحارث	٤٤٢	العصر	عصر، عصرٌ
٢٩	أَنْ إِخْوَانَنَا الْأَرَاقِمَ بَعْلُو نَ عَلَيْنَا فِي قَوْلِهِمْ إِحْفَاءُ	الحارث	٤٤٨	القول	قول، قيل، قال
٣٠	مِنْ مُنَادٍ وَمِنْ مُجِيبٍ وَمِنْ نَصَّ —هَاهَلٌ خَيْلٌ حِلَالٌ ذَاكَ رُغَاءُ	الحارث	٤٥٣	الرغوة	الرُّغْوة، الرُّغْوة، الرُّغْوة، الرُّغْواة، الرُّغْواة، الرُّغْواة
٣١	وَهُوَ الرَّبُّ وَالشَّهِيدُ عَلَى نَوْ مِ الْحِيَارَيْنِ وَالْبَلَاءِ بَلَاءُ	الحارث	٤٧٦	الرب	رب، رب
٣٢	مَلِكُ أَضْلَعِ الْبَرِّيَّةِ لَا يَوْ جُدُّ فِيهَا لِمَا لَدَيْهِ كِفَاءُ	الحارث	٤٧٦	البرية	برية (غير المهموز)، برية (مهموز)
٣٣	فَاتَرُ كُوَا الْبَعْيَ وَالتَّعَدْتِي وَإِمَا تَعَاشَوَا فِي التَّعَاشِي الدَّاءُ	الحارث	٤٧٧	العشوة	العشوة، العشوة، العشوة
٣٤	أَمْ حَنَابَا بَنِي عَيْنِي فَمَنْ بَعَ لَدِيرٌ إِنَّا مِنْ حَرَبِهِمْ بُرَاءُ	الحارث	٤٨١	البراء	براء، براء
٣٥	شَاقَلَكَ طَعْنُ الْحَيِّ حِينَ تَحَمَّلُوا فَتَكَسُوا قُطْلُنَا تَصْرُ خَيْمَهَا	لبيد	٥٣٠	القطن	القطن، القطن، القطن
٣٦	أَفَلِكَ أَمْ وَحِشْنَيْ سَبْوَعَةُ خَدَّلَتْ وَهَادِيَةُ الصَّوَارِ قَوَامَهَا	لبيد	٥٥٤	الصوار	صوار، صوار، صيار

— شرح الأفعال الواردة في البيت بشرح مصدرها، كما نشاهد في شرحه البيت ٥١٥

للحارث:

عَنَّاً بِاطْلَأْ وَظُلْمًا كَمَا ثَعَ—
تَرُ عَنْ حَجَرَةِ الرَّيْضِ الظَّبَاءِ

قال: "وقوله تعر، العتر: الذبح"^١.

— ذكر المرادفات للكلمة التي وردت في البيت، ومنها نماذج تالية:

● «العلب»

كَأَنْ عُلُوبَ النَّسَعِ فِي دَأِيَاتِهَا
مَوَارِدٌ مِنْ خَلَقَاءِ فِي ظَهَرِ قَرَدَ
"العلوب: الآثار، واحدتها علب، وكل أثر من ضرب أو جبل أو خدش فهو علب، وبلد، وجبر، وحبار".^٢

● «الوغى»:

يُخِبرُكِ مَنْ شَهِدَ الْوَقِيَّةَ أَنِّي
أَغْشَى السَّوَاغِي وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنِمِ

"الوغى، والوغى والوحى: الصوت في الحرب".^٣

— بيان وجه تسمية لفظيًّما باسمها أو وجهاً اطلاقها على معناه المستعمل فيه وهو عنصر أساسى في شرحه الألفاظ الصعبة يعطيه من اهتمامه وجهه وجهوده الشيء الكثير، كقوله في الأبيات في الجدول التالي:

الجدول رقم ٣ — المفردات التي أشار ابن الأبياري إلى وجه تسميتها

البيت	الشاعر	الصفحة	المفردة	وجه تسمية المفردة
١	امرأة القبس	٧	الرماح	الأسل: الرماح، وإنما سمى الأسل لخدنته.
٢	امرأة القبس	٢٤	المطبعة	المطبعة: النافقة، وإنما سمى المطبعة لأنها يُركب مطلاها أي ظهرها، وبقول: إنما سميت مطبعة لأنها يُعطي بها في السير أي يمد بها.
٣	امرأة القبس	٨٢	الهبكـل	الهـبكـل: العظيم من الخيل ومن الشجر، ومن ثمة سمى بيت النصارى هـبكـلـاً.

١. ابن الأبياري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٤٨٤.

٢. المصدر نفسه، ١٦٩.

٣. المصدر نفسه، ٣٤٤.

٤	وَمَرَّ عَلَى الْفَنَانِ مِنْ تَفَبَّانِهِ فَأَنْزَلَ مِنَ الْعَصْمِ مِنْ كُلِّ مَتَرٍِ	العصم: ثيوس الجبال، سُمِّينَ عُصْمًا لبياض في أطراف أبديهن.	العصم	١٠٤	امرأة القبيس
٥	وَمَرَّ عَلَى الْفَنَانِ مِنْ تَفَبَّانِهِ فَأَنْزَلَ مِنَ الْعَفْرَ في كُلِّ مَتَرٍِ	العفر: البعض من الظباء، واحدتها أعفر، وإنما سمي أعفر لأن بياضه تعلوه غبرة، كما سموا الناقة صفراء لأن سودادها تعلوه صفرة.	العفر	١٠٤	امرأة القبيس
٦	كَانَ السَّبَاغُ فِيهِ غَرَقٌ عَشْبَيَّةٌ بِأَرْجَائِهِ الْفُصُورِيَّ أَنَابِيشُ عَنْصُلٍ	الأنابيش: العروق، إنما سميت أنابيش لأنها تُنبش أي تخرج من تحت الأرض ومنه سمي التباش.	الأنابيش	١١١	امرأة القبيس
٧	لِحَوْلَةِ أَطْلَالٍ بِيرْفَةِ نَهْمَدِ نَلْوَحُ كِبَافِ الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْبَدِ	نلوح معناه تبرق وبقال للثور الوحشي لباح ولباح؛ لبريقه وبياضه.	نلوح ولباح	١٣٣	طرفة
٨	ثَبَارِيَ عِنَاقًا نَاجِيَاتٍ وَأَنْبَعَتْ وَظَفِيفًا وَظَفِيفًا فَوْقَ مَوْرِ مُعَبَّدٍ	العنق: الكرم والعنق أضلاً: الحُسن والجمال، وسي بيت الله عز وجل العنق لأنه عنق أن يملك أي سبق له، وبقال إنما سمي العنق العنق لأن الله عز وجل عنقه من الجبارية، وقال أحمد بن عبد إنما سمي عنقاً لكرمه لأنه أكرم بيت وضع.	العنق	١٥٣	طرفة
٩	لَهَا فِعْدَانٌ أَكْمَلَ التَّحْضُورُ فِيهِمَا كَانُهُمَا بَابَا مُنْبِفِي مُمَرَّدٍ	الممرد الملensis، وإنما سمي الممرد الأمرد لأنه أملس الخدين.	الأمرد	١٥٩	طرفة
١٠	وَطَيْ مَحَالَ كَالْحَيَّ خَلُوفَةٌ وَأَحْرِنَةُ لُرَّتُ بِدَائِي مُنْصَدِّدٍ	بقال للغراب ابن داية، لأنه يقع على الدبر الذي يكون على الدبابات.	ابن دائية	١٦٢	طرفة
١١	كَانَ عَلَوبَ النَّسْعَ في دَأْبَانِهَا مَوَارِدُ مِنْ خَلْفَاءَ فِي ظَهِيرَ فَرَدَدٍ	العلوب: الآثار، وكل أمر من ضرب أو حبل أو خدش فهو علوب، وبذلك، وحيث، وحبار، وإنما سمي الحبر الذي يكتب به حبراً لأنه يثر.	الحبر	١٦٩	طرفة
١٢	وَأَعْلَمُ مَحْرُوتُ مِنَ الْأَنْفِ مَارِنٌ عَبِينُ مَنْ تَرْجُمُ بِهِ الْأَرْضَ تَرَدَدٌ	بقال للدليل الهادي: الحربت وهي خربتاً لأنه يهندى إلى مثل خرت الإبرة.	الحربت	١٨١	طرفة

<p>إنما سمّي الندم ندماً لندامة جنحة حين قتل ندميه مالكاً وعفلاً للذين أثيا بعمرو ابن أخته فسألاه أن يكونا في سمرة، فوحد عليهما فقتلهم وندم، فسمّي كلّ مُشارب ندماً.</p>	<p>الندم</p>	<p>١٨٨</p>	<p>ظرفة</p>	<p>ندمائي بيض كالنجوم وقبة نَرْوُح إِلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجْسَدٍ</p>	<p>١٣</p>
<p>إنما سمّيت الحبة حبة لأنها خوتت أي احجمعت وتقبضت.</p>	<p>الحبة</p>	<p>٢١٢</p>	<p>ظرفة</p>	<p>أنا الرَّجُلُ الْجَعْدُ الَّذِي تَعْرُفُونَهُ خَشَاشٌ كَرَاسٌ الْحَبَّةُ الْمُتَوَقَّدُ</p>	<p>١٤</p>
<p>١) ومن ذلك سمّي البدر بدراً لأنّه يادر غيبوبة الشمس فطلع قبل أن تغرب، ويقال: سمّي بدراً لاملااته واستدارته. ٢) وسمّيت البررة بدراً لاملاتها.</p>	<p>١) البدر ٢) البدرة</p>	<p>٢١٥</p>	<p>ظرفة</p>	<p>إذا ابتدأ القوم السلاحَ وَجَدْنَيْ منبعاً إذا بلّت يقائمه يدي</p>	<p>١٥</p>
<p>وإنما سمّيت عيناء لسعنة عينها.</p>	<p>عيناء</p>	<p>٢٣٩</p>	<p>زهير</p>	<p>بِهَا الْعَيْنُ وَالْأَرَآمُ بَمْشِينِ حَلْفَةً وَأَطْلَاؤُهَا يَنْهَضُ مِنْ كُلًّ</p>	<p>١٦</p>
<p>سمّي [سفح الجبل] جرّاً لأنّ الحجارة تداهداً من الجبل فنفع في الجرّ فسمّكها.</p>	<p>جرّ</p>	<p>٢٤٣</p>	<p>زهير</p>	<p>أَنَافِي سُعْدًا في مُعَرَّسٍ مِرْجَلٍ وَتُؤْبَا كَحِنْدِمَ الْحَوْضِ لَمْ يَنْتَلِمْ</p>	<p>١٧</p>
<p>١) وتسّمي بـبكّة تبّكّ أعناق البعايا إذا بعروا فيها. ٢) ويقال: إنما سمّيت مكّة لاردحام الناس بها، ٣) وقال يعقوب: سمّيت النساء لأنّ أهلها كأفهم يتّسون من العطش.</p>	<p>١) بكّة ٢) مكّة ٣) النساء</p>	<p>٢٥٥</p>	<p>زهير</p>	<p>فَاقْسَمَتْ بِالْبَيْتِ الَّذِي طَافَ حَوْلَهُ رِحَالٌ يَنْوَهُ مِنْ قُرَبَشٍ وَجَرْهُمْ</p>	<p>١٨</p>
<p>١) وإنما سمّي الغدير غدراً لأنّ السبيل غادره أي تركه، ويقال إنما سمّي غدراً لأنّه يغدر بأهله. ٢) الشعراء: جمع شاعر، وسمّي الشاعر شاعراً لفظته.</p>	<p>١) الغدير ٢) الشاعر</p>	<p>٢٩٥</p>	<p>عنترة</p>	<p>هَلْ غَادَ الشُّعُراءُ مِنْ مُرْدَمْ أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهِمِ</p>	<p>١٩</p>

<p>الوضوح: البياض، والوضوح: اللبن سَيِّ وضحًا لِبِياضه.</p>	<p>الوضوح</p>	<p>٣٠٧ ٣٥٦</p>	<p>عنترة</p>	<p>إذ تُسْبِّلَكَ بِذِي غُرْبٍ وَاضْجِعْ عَذْبٌ مُقْبَلُهُ لَذِيلِ الْمَطْعَمِ</p>	<p>٢٠</p>
<p>يقال فصرْ مُرَدْ أَيْ طوبِيلْ وهو المارد أَيْضاً ومنه سَيِّ المارد مارداً لطوله.</p>	<p>المارد</p>	<p>٣٢٩</p>	<p>عنترة</p>	<p>أَبْقَى هَا طُولُ السُّفَارِ مَرَدًا^١ سَنَدًا وَمُثْلَ دَعَائِمَ الْمُتَخَيْبِمِ</p>	<p>٢١</p>
<p>المدام والمدامنة: الخمر، وإنما سميت المدامنة لأنها أحبت في الدنّ أَيْ أُطْلِيلْ مكثتها.</p>	<p>المدام والمدامنة</p>	<p>٣٣٧</p>	<p>عنترة</p>	<p>وَلَقَدْ شَرِبَتْ مِنَ الْمَدَامَةِ بَعْدَمَا رَكَدَ الْوَاهِجُ بِالْمَشْوَفِ الْمُعَلَّمِ</p>	<p>٢٢</p>
<p>الكماء: جمع كَمَيٌّ وهو الشجاع، سَيِّ كمَيٌّ لأنَّه يَقْبَعُ عَلَوْهُ، الكميَّ: النَّام السَّلاَحُ وَقَالَ ابْنُ الْأَعْرَابِيِّ: سَيِّ كَمَيٌّ لأنَّه يَنْكُثُ الْأَفْرَانَ أَيْ يَعْدِمُهُمْ.</p>	<p>الكماء</p>	<p>٣٤٣</p>	<p>عنترة</p>	<p>إذ لا أَزَالُ عَلَى رِحَالَةِ سَابِعِ نَهْدِيْ تَعَارِرُهُ الْكُمَاءُ مُكَلِّمٌ</p>	<p>٢٣</p>
<p>الكافرون: الأعداء، واحدهم كاشح، إنما قيل له كاشح لأنَّه يُعرِضُ عنك ويولِيكَ كُشْحَه. إنما قيل للعدو كاشح لأنَّه أَدْبَرَ بُوَدَّه عنك.</p>	<p>الكافر</p>	<p>٣٧٧ ٣٧٩</p>	<p>عمرو</p>	<p>تُرِيكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَى خَلَاءِ وَقَدْ أَمْتَتْ غُبُونَ الْكَاشِحِينَ</p>	<p>٢٤</p>
<p>إنما سَيِّ كتاب الله عَزَّوجَلَّ فَرَآنًا لأنَّه يجمع السور وبضمها، وقال سَيِّ كتاب الله الْكَرِيمُ فَرَآنًا لأنَّ الْفَارِئَ بَظَهَرِهِ وَبِيَنِيهِ وَبِلِفَبِهِ مِنْ فِيهِ.</p>	<p>القرآن</p>	<p>٣٨٠</p>	<p>عمرو</p>	<p>ذِرَاعَيْ حُرَّةِ أَدَمَاءِ بِكِيرٍ هِجَانَ الْكَلْوَنَ لَمْ تَفَرَّ جَنِينَا</p>	<p>٢٥</p>
<p>الزيانية عند العرب: الأشداء؛ سُمِّوا زيانة لأنَّمَمْ يَعْلَمُونَ بِأَرْجَلِهِمْ كَمَا يَعْلَمُونَ بِأَيْدِيهِمْ.</p>	<p>الزيانية</p>	<p>٤٠٤</p>	<p>عمرو</p>	<p>إِذَا عَصَّ النَّقَافَ بِهَا اشْتَأْرَتْ رَوَّلَهُمْ عَنْسُورَةَ زَبُونَا</p>	<p>٢٦</p>
<p>إنما سميت حِكْمَةُ الْفَرْسِ حِكْمَةً لأنَّه نَرَّ منْ غَرْبِهِ، أَيْ منْ حَدَّهُ وَيَقْالَ قَدْ حَكَمَ الرَّجُلُ بِحِكْمَةِ إِذَا تَنَاهَى وَعَقَلَ وَإِنَّمَا قَبِيلَ لِلْفَقَاضِيِّ حِكْمَةً وَحَاكِمَ لِعَقْلِهِ وَكَمَالِ أَمْرِهِ.</p>	<p>الحكم والحاكم</p>	<p>٤١٠</p>	<p>عمرو</p>	<p>وَنَحْنُ الْحَاكِمُونَ إِذَا أَطْعَنَا وَنَحْنُ الْعَازِمُونَ إِذَا عَصَبَنَا</p>	<p>٢٧</p>

٢٨	الما تعرفوا مِنَّا وَمِنْكُمْ كَتَائِبَ بَطِّعْنَ وَبَرَّئَنَا أَكَسَتْ بَيَّةً وَأَفْزَعَهَا الْفَقَاءُ تَنَاصُ عَصْرًا وَقَدْ دَنَ الْإِلْمَاسُ	عمرٌ	٤١٣	الكاتب	ربما سمي الكاتب كاتباً لأنه يضم بعض المخروف إلى بعض.
٢٩	أَنَّهُمْ بِهَا الْهَوَاجِرَ إِذْ كُلُّ أَبْنَ هُنَّ بَلَيْلَةَ عَمَيَاءُ	الحارث	٤٤٢	العصر	عصرًا معناه عشيّاً وإنما سميت العصر في الصلاة عصرًا لأنها في آخر النهار.
٣٠	فَبَقِيَنَا عَلَى الشَّنَاعَةِ تَبَعِيبِ— سَنَا حُصُونُ وَعَزَّزَهُ فَعَسَاءُ	الحارث	٤٤٤	الهاجرة	إنما سميت الهاجرة هاجرة لبعدها من وقت البرد وطيب المساء.
٣١	أَوْ تَقْشِّنُ فَالْتَّقْشِّنُ تَحْشِمُهُ النَّا سُ وَفِيهِ الصَّلَاحُ وَالْإِبْرَاءُ	الحارث	٤٥٧	العزير	ربما سمي العزيز عزيزاً لغليته.
٣٢	أَمْ عَلَيْنَا حُرَى حَنِيفَةَ أَوْ مَا جَمَعْتَ مِنْ مُحَارِبِ غَرَاءُ	الحارث	٤٦٨	المتقاش	ربما سمي المتقاش متقاشاً لأنّه ينافي به أو يستخرج به الشوك.
٣٣	عَفَّتِ الدِّيَارُ مَحَلُّهَا فَقَامَهَا يَمِنَّ تَابِدَ غَوْلُهَا فَرِجَامُهَا	الحارث	٤٨٠	١) الغراء ٢) بني غراء	(١) إنما قبل لهم غيراء لأنهم أخلاقوا من كل ضرب (٢) وقبل للفقراء بني غيراء لأن الفقر أصففهم بالأرض.
٣٤	يَعْلُو طَرِيقَةَ مَنْتَهَا مُنَوَّرِيُّ فِي لَيْلَةِ كَفَرِ التُّجُومِ غَمَامُهَا	لبيد	٥١٨	١) مني ٢) الرَّحَم	(١) سمي مني لما يعني فيه من ثواب الله ببارك وتعالى أي يقدر. (٢) بقال للفقر رحّم لأن الحجارة تضد عليه.
٣٥	عَلِيَّهُتْ تَلَدُّدُ فِي شَفَاقِ عَالِيٍّ سَنَّا بِهِ حَتَّى وَفَتْ أَيَّامُهَا	لبيد	٥٦٠	١) الكافر ٢) الليل	(١) سمي الكافر كافراً لأنه يعطي الفم سبحانه وتقدس توحده. (٢) بقال للليل كافر لأنه يستر الأشياء بظلمته.
٣٦	فَنَفَصَدَتْ مِنْهَا كَسَابُ فَضْرِيجَتْ	لبيد	٥٦٣	اللّود	اللّود: دواء يُصبّ في أحد شفي الفم فُرى أنه سمي اللّوداً لأنّه يُصبّ في جاني الفم.
٣٧	بَدَمْ وَغَوْدَرَ فِي الْمَكَرِ سُحَامُهَا	لبيد	٥٧٠	الغدير	وسمى الغدير غديراً لأن السبيل غادره.

١) سميت غابة لأنَّ أهل المحايلية كانوا ينصبون راية للخيل تُسمى الغابة، فإذا بلغها الفرس قبل: قد بلغ الغابة. ٢) وإنما سميت الخمر مداماً لأنَّها أسكنت في دُنْهَا.	١) الغابة ٢) المدام	٥٧٤	لبيد	قد بَتْ سَامِرَهَا وَغَاهَةَ تَاجِرْ وَفَيْتْ إِذْ رُفَعَتْ وَعَرَّ مُدَامَهَا	٣٨
ذكاء هي الشمس، ويرى أنها سميت ذكاء لأنَّها تذكر كما تذكر النار.	الشمس	٥٨١	حد لبيد	فَذَكَرَا نَفْلًا رَبِيدًا بَعْدَ مَا أَفْتَ ذُكَاءً كَيْنَهَا فِي كَافِرِ	٣٩
١) يقال للسنان تُوفَ لإشرافه. ٢) ومنه قبل للسحن حضر لأنه محظوظ عن أعين الناس.	١) النوف ٢) الحضر	٥٨٣	لبيد	أَسْهَلَتْ وَانْتَصَبَتْ كَجَذِعِ مُبْنِيَةٍ حَرَادَةَ يَحْصُرُ دَوَاهَا جُرَامَهَا	٤٠
يقال للأخر المرسي؛ لأنَّه ثبت به السفينية.	المرسي	٥٨٦	لبيد	غُلْبَ شَشَرُ بِالدُّخُولِ كَائِنَهَا جِنُ الْبَدِيِّ رَوَاسِيًّا أَقْدَامَهَا	٤١
وإنما سمى التوائج توائج لأنَّ كلَّ واحدة تُقابل صاحبها.	التوائج	٥٩١	لبيد	وَيُكَلِّلُونَ إِذَا الرِّبَاطُ تَنَوَّحَتْ خُلُجًا ثُمَّ شَوَّارِعًا أَبْنَامُهَا	٤٢

والجدير بالذكر أنه أشار إلى وجه تسمية الألقاب التي ذكرها في شرحه، وإليك ثناوج منها:

الجدول رقم ٤ — الألقاب التي أشار ابن الأباري إلى وجه تسميتها

الاسم	اللقب	الصفحة	وجه التسمية به
حجر والد امرئ القبس	أكل المرار	٣	ويقال له أكل المرار وإنما سمى أكل المرار لأنَّه غضب غضبة لأمر بلغه فجعل بأكل المرار وهو لا يعلم بمماراته...وقال قوم إنما سمى أكل المرار لأنَّه حين لقي ابن الهبولة الغساني جعل يأكل أصل الشجرة المرأة وهي شجرة المرار وإذا أكلتها الإبل تفلّقت مشافرها، وقال: أحمد بن عبد: إنما سمى أكل المرار لأنَّ الملك الغساني سبي امرأته فقال لها: ما ظنك بمحجر؟ فقالت: كأنَّه قد طلع عليك كأنَّه جملٌ أكل مرار.
عمرو	المقصور	٣	وإنما سمى المقصور لأنَّه افتصر على ملك أبيه.
مرتع	مرتع	٤	وإنما سمى مرتع مرتع لأنَّه كان من أنواع من قومه رتعه أي جعل له مرتعًا لما شنته.
عمرو بن معاوية بن ثور،	كندة	٤	وإنما سمى كندة لأنَّه كفر أباه نعمته.

وهو كندة، بنُ غَيْرٍ			
وإنما سميت مذحج لأنها ولدت على أكمه بقال لها مذحج، فسميت ها.	٤	مذحج	أم مرّة
وإنما سمي غلغاء لأنها كان يغلف رأسه.	٥	غلغاء	معدبكرب
وإنما سمي الأحدار لحדרة كانت في عنقه.	٤٤	الأحدار	عامر
قالت امرأة من بيبي أسد: إنما سمي حدنا دُبِّيرًا لأن السلاح أديبرته.	٢٨٦	دُبِّير	رجل من بيبي أسد
لقب بذلك لشعر كان على أنفه يلتوي كأنه بُرْة مستدبرًا.	٤٠٧	ذو البرة	رجل من بيبي تغلب بن ربعة
وإنما قبل له ماء السماء لأن شبه عموم نفعه بعموم ماء المطر.	٤٧٥	ماء السماء	والد المنذر الملك
سمى ذو الرمة ذا الرمة بحسب قوله ذاكراً الرمة: أشعث باقي رمة التقليد.	٥٣٣	ذو الرمة	ذو الرمة

— الإشارة إلى الكلمات التي تدخل في الأضداد، كقوله في الألفاظ التالية:

● «يسرون» في البيت الـ ٢٤ لامرئ القيس:

تجاوَزْتُ أحْرَاسًا إِلَيْهَا وَمَعَشَرًا عَلَىٰ حِرَاسًا لَّوْ يُسَرِّونَ مَقْتَلَى
«يسرون» حرفٌ من الأضداد، يقال: أسررت الشيء إذا أخفيته وأسررته إذا أظهرته^١.

● «البين» في البيت الأول للحارث:

أَدَتَتْ سَابِيَّنَهَا أَسْمَاءً رَبَّ ثَأْوَ يُمَلِّ مِنْهُ الثَّوَاءُ
«والبين» من الأضداد يكون الفراق ويكون الوصال^٢.

— الإشارة إلى أصل معنى جذر المفردات وهو ما يُسمى في الدراسات اللغوية الحديثة بـ«الدلالة الخورية» وهي «المعنى الذي يتحقق تتحقق علمياً في كل الاستعمالات المصوحة من هذا الجذر»^٣، وذلك كقول ابن الأبياري في شرح لفظة «الصرمة» في البيت الـ ٢٩ من معلقة ليبد:
رجعاً بأمرِهِما إلى ذي مرّة حَصَدَ وَنُخْجَحُ صَرِيمَةٍ إِبْرَاهِيمَهَا
... الصرمية: الحَصَلَة المقطوعة إذا قُطعت وعزم عليها وأصل الصرم: القطع^٤.

١. ابن الأبياري، شرح القصائد السبع الطوال الماجاهليات، ص ٤٩.

٢. المصدر نفسه، ص ٤٣٣.

٣. عبد الكريم محمد حسن جبل، الدلالة الخورية في معجم مقاييس اللغة دراسة تحليلية نقدية، ص ٩.

نرى أن الشارح صرّح هنا بالدلالة المخورية للجذر دون تقديم معالجة لبعض استعمالاته في ضوء هذه الدلالة باستثناء الاستعمال المعالج الذي جلب الحديث عن الدلالة المخورية لجذره، فشرح دلالة لفظة «الصرىحة» ثم استطرد إلى النص على الدلالة المخورية للجذر المصوغ منه هذا الاستعمال، وهي القطع، ولعل ابن فارس تابعه في ذلك إذ يقول: «الصاد والراء والميم أصل واحد صحيح مطرد وهو القطع»^١. كما نلاحظ في شرح ابن الأنباري الإشارة إلى شرح استعمالات الجذور شرعاً يوحى بالدلالة المخورية لكل من هذه الجذور دون تصريح بهذه الدلالة المخورية، وذلك كقوله في شرح البيت السادس عشر معلقة زهير:

سَعَى ساعِيَ غَيْظِ بْنِ مُرَّةَ بَعْدَمٍ
تَبَرَّزَ مَا بَيْنَ الْعَشِيرَةِ بِالْدَمِ

ناقلأً عن الأصمعي: «تبرّز: تشقّق وتقطّر»...، ومنه قيل **المبَرَّزُ** **والمبَرَّزَالُ**، ومنه **بُرُولُ البعير** بنابه، لأنّه يتقطّر موضعه ومنه قيل **بَرْزَاءُ الرأيِ الجيدِ** لأنّها قد انتجعت وبزلت، ويقال: إنه **لنو بَرْزَاءُ**^٢. فشرح ابن الأنباري للاستعمالات الآنفة يوحى بالمعنى المخوري للجذر «بَرْزَلُ» وهو شَقَّ يخرج مِنْ دونه ما كان مستترًا، كخروج الناب شافاً ما فوقه من لحم اللثة، وثقب دنَّ الخمر فيخرج السائل، ومثل تكون الرأي الجيد استخلاصاً من بين ما يغمره ويحيط به. ويلاحظ أن ابن فارس قد جعل هذه الدلالة المخورية إحدى دلالات الجذر «بَرْزَلُ»^٣.

— القضايا الصوتية والصرفية

من القضايا التي أولاها العلماء عناية خاصة منذ القدم هي القضايا الصوتية. ومرةً الأمر إلى أن سرعة إتقان الإنسان للكلام أكبر بكثير من سرعة إتقانه للكتابة، والكلام المنطوق هو الذي يمثل طبيعة اللغة وجواهرها. أما القضايا الصرفية فهي التي تتصل بالقضايا الصوتية الآنفة الذكر اتصالاً وثيقاً وذلك لأن إجراء كل تغيير صرفي لابد وأن يصحبه تغيير في البنية الصوتية والعلاقة بين هذا المستوى من النظام اللغوي (الصرف) بالصوتيات مما لا يمكن إنكاره والمتأمل في كل القواعد الصرفية يلاحظ تشابك المستويين الصرفي والصوري.

١. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص ٥٤٧.

٢. ابن فارس، أحمد بن فارس. **الصاحبي في فقه اللغة العربية**، ٣: ٣٤٤.

٣. ابن الأنباري، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، ص ٢٥٣.

٤. ابن فارس، أحمد بن فارس. **الصاحبي في فقه اللغة العربية**، ٣: ٢٤٤.

ونعني بالظواهر الصوتية والصرفية هنا تلك التي تحدث عنها الصرفيون في الأبراب الماءة كالإعلا، والإبدال والإدغام. ونلاحظ أنها قواعد صرف – صوتية:

— الإشارة إلى تذكير لفظة ما أو تأنيتها، كما أشار إليها في شرحه للأبيات التالية:

إذا فَمَتَا ثَضَوْعَ الْمِسْكَ مِنْهُمَا **ئَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتِ بِرَبِّا الْقَرَنْفُلِ**

”وقال الفراء: المسك مذكر فإذا أنت فإنما يذهب إلى الريح وقال غيره: المسك والعنب يذكران ويؤثثان“^١.

— بيان معنى الكلمات وتوضيحه من خلال تصريف الألفاظ المذكورة في البيت بذكر ماضيه ومضارعه ومصدره، وهو مما نلاحظ عنده كثيراً في شرحه، كما هو الحال في الأبيات التالية:

• «ردِي»

وَكَأْنَ الْمَنْوَنَ تَرْدِي بِنَا أَرْ **عَنْ جَوَنَا يَنْجَابُ عَنْهُ الْعَمَاءُ**
”وقوله «تردي» يقال رَدَى يَرْدِي رَدِيَاً وَرَدِيَانَاً، إذا رمى؛ وَرَدِيَ يَرْدِي رَدَى إذا هلك“^٢.

• «مرر»

فَمَرَّتْ كَهَاهَةُ ذَاتُ خَيْفِي جَلَالَةُ **عَقِيلَةُ شَيْخِ كَالْوَيَّيْلِ يَنْدَدِ**

”يقال: مَرَّ مَرُوراً وَمَرَّاً، إذا تقدم وأسرع. ويقال: مرّة ومرات ومرور ومر... ويقال مر الشيء يَمْرُ مرارة، وأمر يُمْرُ إمراراً، إذا صار مُرّاً، ويقال: أمررتُ الحبل إذا أنعمت فتلته وأحكمته والحبيل مُمرّ والرجل مُمْرٌ“^٣.

واهتم أيضاً بتكون المفردات صرفاً كذكره عند كون الكلمة مصغرة في شرحه كشرح البيت الأربعين لعمره:

حَدِيّا النَّاسِ كُلُّهُمْ جَمِيعًا **مُقارَعَةُ بَنِيهِمْ عَنْ بَنِيَّا**

”وقال: حديّا تصغير حَدُوَى، كأنه قال: أحدو الناس كُلُّهُم بالمقارنة ولا أهاب أحداً فأستثنى“^٤.

١. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهلية، ص ٣٠.

٢. المصدر نفسه، ص ٤٦١.

٣. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهلية، ص ٢١٩.

٤. المصدر نفسه، ص ٣٩٩.

— الإشارة إلى إطالة الحركات، إذ نلاحظ أنه تبَّه على صلة الحركات القصار: الكسرة والضمة والفتحة بأخوها الطوال: الياء والواو والألف، وجعل استواء وزن البيت الشعري وراء الحاجة إلى الحركات القصيرة وتحويلها إلى حركات الطويلة، فقال في شرح البيت الـ ٤٦ لعلقة امرئ القيس:

أَلَا أَيُّهَا الْلَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا إِنْجْلِي
بِصُبُّحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فِيكَ بِأَمْثَلٍ
”وموضع الجملى جزم على الأمر، علامة الجرم فيه سكون اللام في الأصل، ثم احتاج إلى حركتها بصلة لها ليستوي له وزن البيت فكسرها ووصل الكسرة بالياء، قال الفراء: العرب تصل الفتحة بالألف، والكسرة بالياء، والضمة بالواو“^١، وذكر شواهد قرأنية وشعرية لكل من هذه الحركات.

وقال في شرح البيت الـ ٦٦ لامرئ القيس:

فَعَادَى عِدَاءً بَيْنَ ثُورٍ وَتَعْجَةً دِرَاكًا وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغَسِّلَ
”ويغسل منسق على ينضح، واللام كسرت للقاافية وذلك أن الجزوم إذا احتج إلى حركة كسر
الياء صلة لكسرة اللام“^٢.

هذا وقد تأتي أهمية أصوات المد في الشعر الجاهلي الذي كان يقوم على الإننشاد والمشافهة من حيث تميزها بقوة الإسماع وهذه الخاصة بعينها ”هي التي لاحظ الدكتور طه حسين بحق أنها طابع الأدب العربي وسماتها الطابع الإننشادي في الأدب“^٣.

— الإبدال، وذلك كقوله في شرح البيت الـ ٩١ لظرفة:

وَقَالَ ذَرْوَهُ إِنَّمَا تَنْعَهَا لَهُ وَإِلَّا تَرْدُوا قَاصِيَ الْبَرَكِ يَرْزَدُ

قال ابن الأباري: ”وزن يزدد يفتעל أصله يزيد، فأبدلوا من التاء دالاً لأنها أشبه بالزاي وأسكنوا الدال الثانية للجرم وجعلوا الياء ألفاً لتحرکها وافتتاح ما قبلها ثم أسقطوها لسكنها وسكن الدال الثانية وكسرت الدال الثانية للقاافية“^٤.

فهذه المماثلة الصوتية منشأها جهر الزاي وهمس التاء والدال أخت التاء في المخرج وأخت الزاي في الجهر، قربوا بعض الصوت من بعض فأبدلوا التاء أشبه الحروف من موضعها بالزاي^٥، وفسر محمود

١. المصدر نفسه، ص ٧٨.

٢. المصدر نفسه، ص ٩٦.

٣. ثمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص ٧١.

٤. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٢٢١.

٥. ابن جنبي، الخصائص، ص ٧٢.

فهمي حجازي هذه الظاهرة فقال: "فالسمة الخامسة هنا أن الزاي صوت مجھور؛ أي أن الوترین الصوتيین يهتزان بشدة عند النطق به، أمّا الثناء التي كنا نتطرق لها في وزن «افتغل» من المادة «زھر» ليكون الفعل «ازھر» فهي صوت مهموس أي: لا يتواتر الوتران الصوتيان عند نطقهما وما حدث يتخلص في أنّ توثر الوترین الصوتيین في نطق الزاي استمر بعد المدة الوجيزه جداً التي ينطق فيها صوت الزاي... لقد استمر توثر الوترین الصوتيين عند النطق بما كان يظن أنه سيخرج تاء وهنا نطق الدال، وهذا يعني $(ز + ت) = (ز+د)$ أي: (مجھور + مهموس) = (مجھور + مجھور)^١.

ومن ذلك أيضاً قول ابن الأباري في شرح البيت ٥٣ لعمرٰو بن كلثوم إبدال الواو تاءً في الكلمة «التراث» وأصله الوراث لأنَّه فعلٌ من ورثت فأبدلوا من الواو تاءً لفරتها منها في المخرج^٢.

— الإدغام، وذلك كقوله في شرح البيت ١٢ لامرئ القيس:

فَظَلَّ الْعَذَارِيَ يَرْتَمِي بِلَحْمِهَا وَشَحِمَ كَهْدَابِ الدِّمَقَسِ الْمُفَكَّلِ

قال ابن الأباري: "العرب يقول ظلٌّ فلانٌ يفعل كذا إذا فعله هاراً وبات يفعل كذا وكذا إذا فعله ليلاً وظلٌّ من الفعل «فِعْلٌ» ويظلٌّ «يَفْعَلُ» كان الأصل فيما ظلٌّ يظللٌ، فكرهت العرب أن يجمع بين حرفين متراكبين من جنس واحد، فأسقطوا حرکة الحرف الأول وأدغموه في الثاني كما قالوا: «صمٌّ يَصَمُّ» والأصل فيه «صَمِّمٌ يَصَمُّ» فأسقطوا حرکة الميم الأولى وأدغموها في الثانية لما ذكرنا^٣.

وأشار ابن الأباري إلى التقاء الساكين في شرحه للبيت ٢١ لامرئ القيس:

وَإِنْ تَلَكَ قَدْ سَاعَتِكِ مِنْتَي خَلِيقَةٍ فَسُلَّى ثَيَابِكِ مِنْ ثَيَابِكِ تَسْلُلِ

"قوله «إن تلك» موضع تل حزم بإن، علامة الحزم فيه سكون النون والواو من تكون سقطت لاجتماع الساكين، والساكنان الواو والنون، والنون حذفت لكثرة الاستعمال وشبهتها العرب بالواو والياء فأسقطوها كما يسقطوها، فإذا تحركت النون لم يجز سقوطها، تقول: لم يل زيد قائمًا ولم يل عمر جالساً فسقطت النون لما ذكرنا، فإذا قلت: لم يكن الرجل قائماً لم يجز سقوط النون لحركتها^٤.

— الإعلال؛ وذلك كقوله في شرح البيت الخامس لامرئ القيس:

وَقُوفاً بِهَا صَاحِي عَلَيَّ مَطَبَّهُمْ يَقُولُونَ لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجْمَلِ

١. محمود فهمي حجازي، مدخل إلى علم اللغة، ص ١٥.

٢. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٤٠٦.

٣. المصدر نفسه، ص ٣٥.

٤. المصدر نفسه، ص ٤٦.

"وزن مطية من الفعل فعيلة، أصلها مطية، فلما اجتمعت الياء والواو والسابق ساكن جعلتا ياء مشدودة ويقال في جمع المطية مطيات ومطيّ ومطياً"^١. وقال في شرح البيت السادس للشاعر نفسه: **وَإِنْ شِفَاعَيْ عَبْرَةَ مُهَرَّاقَةً فَهَلْ عِنْدَ رَسِيمَ دَارِسٍ مِنْ مُعْوَلٍ** ومعنى قوله مهراقة: مصوّبة، يقال أرق الماء فأنا أرقه إراقة، وهرقت الماء أحريقه، ومن العرب من يقول: أحريقت الماء، فيزيد ألفاً قبل الماء، وزن أرق: أغلت، أصله أرقيت، فأليقيت فتحة الياء على الراء وصارت الياء ألفاً لافتتاح ما قبلها وسقطت الألف لسكون القاف، ومن قال هرقت الماء قال: قدرت العرب أنّ الهمزة فاء من الفعل فأبدلوا منها هاء كما قالوا إبرية وهيرية، للذى يسقط من الرأس من الوسخ، وكما قالوا في الإغراء: إياك إياك، وهياك هياك. والذين قالوا أحريقت الماء قدروا أن الماء فاء من الفعل فزادوا عليها الألف وزن مهراقة من الفعل مفعلاً أصلها مرية فألقوا فتحة الياء على الراء فصارت الياء ألفاً لافتتاح ما قبلها وزادوا قبل الراء الماء التي في هرقت الماء^٢.

وكان ابن الأباري قد ذهب إلى أن الحرف الصحيح أولى بتحمل الحركة من الحرف المعتل إذ قال: "وزن أرق: أغلت، أصله أرقيت، فأليقيت فتحة الياء على الراء وصارت الياء ألفاً لافتتاح ما قبلها وسقطت الألف لسكونها وسكون القاف".^٣

— توضيح دلالة المشتقات كدلالة المصدر، إذ وضح أنها اتسعت للدلالة على الحال، كقوله في شرح البيت الخامس لامرئ القيس: "قال البصريون: نصب أسي لأنه مصدر وضع في موضع الحال والتقدير عندهم: لا تكلك آسي أي حزيناً". وأشار ابن الأباري إلى استخدام الشاعر «أ فعل» معنى المصدر، كقوله في شرح بيت زهير:

فَتَسْجَنُ لَكُمْ غَلْمَانَ أَشَائِمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عَادِئَمَ تُرْضَعُ فَتَفْطِيمٍ
"معناه: تنسج لكم غلمان شؤم وأشائم هو الشؤم بعينه، يقال: كانت لهم بأشائم يزيد بشؤم، فلما جعل مصدرًا لم يُحتاج إلى مِنْ ولو كان أفعل لم يكن له بد من «من»".^٤ بين ابن الأباري أيضاً دلالات اسم الفاعل في الموضع التي ورد فيها، منها صيغة «مُطفل» في قول امرئ القيس:
تَصُدُّ وَتُبَدِّي عَنْ أَسْبِيلٍ وَتَتَّقِي بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشٍ وَجَرَّةَ مُطْفَلٍ

١. المصدر نفسه، ص ٢٥.

٢. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٢٦.

٣. المصدر نفسه، ص ٢٦.

٤. المصدر نفسه، ص ٢٥.

٥. المصدر نفسه، ص ٢٦٩.

"ومُطْفَل": ذات طفل وهو الغزال... وقال ابن حبيب مُطْفَل: معها طفل"^١.

— تخفيف اللفظ؛ ونقصد منه ترك الثقل في النطق ويلاحظ أن ابن الأباري أشار إلى التخفيف ورد في مواضع مختلفة في شعر المعلقات. وللتخفيف أنواع مختلفة؛ منه تخفيف الحركات في الكلمات المختلفة ومنه تخفيف الحرف أي حذفه. أما تخفيف الحركة فقد يتحقق في الكلمة ما بتخفيف حركة الضمة كما قال ابن الأباري في شرح البيت السبعين لعمرٰو بن كلثوم: "وتصدقها الرياح صلة غُدْر، وأصله غُدْر فسكتت الدال تخفيفاً وهو كثولهم: كتاب، وكتُب وكتُب"^٢. وأما الثاني أي تخفيف الحرف فقال في شرح البيت الرابع والسبعين لعمرٰو بن كلثوم: "فالأصل في «أَنَا» «أَنَا»، فحذفت النون تخفيفاً وقال الفراء: أَنَا أَجُود من أَنَا وَكَلَاهَا جائز"^٣.

في الأمثلة المذكورة، تتحقق التخفيف بحذف حرف كما وضح ابن الأباري، ويمكن أن يكون التخفيف بتسهيل المهمزة أيضاً كما في البيت الثالث والعشرين للحارث: وقال ابن الأباري: "ويروى «تبثها حصون»، أي ترفعها؛ أخذ من التبُّوة والنباوة وهي المكان المرتفع... وقال أبو عبيدة: العرب ترك همز ثلاثة أحرف أصلها المهمز وهي التي من أَنَّا عن الله عز وجل والخالية وهي مأخوذة من خبات، والنرية وهي من ذرأ الله تعالى الخلق وبعض العرب بهمz «النبي» ويخرجه على أصله"^٤.

— بيان ما في اللقطة من المد والقصر وكيفية كتابتها وهي كثيرة في شرحه ولعل مردّه إلى أن ابن الأباري كان يُملي شرحه. وأشار إلى هذه المسائل لييسر الأمر لتلامذته الذين كانوا يكتبون ما كان عليه عليهم، إليك نماذج منها:

- قال في لفظة «الهويّنِي» في البيت الـ ٨٦ لعمرٰو: "وسبيله أن يُكتب بالياء لأنّه مجرّى مجرّى متى"^٥.

متى^٥.

- قال في لفظة «الألقاء» في البيت الـ ٦١ للحارث: "والألقاء خير كأنّ، وهو ممدود واحده مقصور يُكتب بالياء"^٦.

- قال في لفظة «الخلّى» في البيت الـ ٣٢ لعمرٰو: "والخلّى: الحشيش مقصور يُكتب بالياء"^٧.

١. المصدر نفسه، ص ٥٩.

٢. المصدر نفسه، ص ٤١٦.

٣. المصدر نفسه، ص ٤١٨.

٤. المصدر نفسه، ص ٤٥٨.

٥. المصدر نفسه، ص ٤٢٤.

٦. ابن الأباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ص ٤٨٩.

الخاتمة:

من نتائج هذا البحث أنه:

١. بما أن المنهج الذي اتبعه ابن الأباري في شرحه المعلقات يقترب من المنهج التكامللي الذي يهتم بكلفة جوانب الشرح كاللغة، والتاريخ، وال نحو، ... فلا بد من اهتمامه الخاص بالألفاظ والكلمات الغربية.
٢. شرحه للألفاظ الغربية جعله يستطرد ويستشهد بالشواهد المختلفة لبيانها وإن كان الطابع العام لشرحه هو الطابع التعليمي.
٣. اهتمامه بالألفاظ يظهر في مظاهر عدّة كتفسير معناها، والإشارة إلى الأقوال المختلفة فيها، وبيان ما فيها من التضاد، وتصغير المفردات، وجمعها، ومفردها وأصل الألفاظ الفارسي أو الرومي.
٤. من القضايا الصوتية والصرفية التي توجه إليها ابن الأباري في شرحه: الإشارة إلى تذكير لفظة ما أو تأنيتها، وبيان معنى الكلمات وتوضيحه من خلال تصريف الألفاظ المذكورة، والإشارة إلى إطالة الحركات والإبدال والإدغام والإعلال، وتوضيح دلالة المشتقات، وتحفييف اللفظ، وبيان ما في اللفظة من المد والقصر وكيفية كتابتها.
٥. قد أكثر ابن الأباري في شرح الألفاظ من ذكر الشواهد تدل على علم ابن الأباري الغزير واطلاعه الواسع على اللغة والنحو.

قائمة المصادر والمراجع

— القرآن الكريم.

١. ابن الأباري، محمد بن القاسم، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، تحقيق وتعليق عبد السلام محمد هارون، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٩م.
٢. ابن النديم، أبوالفرح محمد بن يعقوب، **الفهرست**، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م.
٣. ابن حني، أبوالفتح عثمان بن حني، **الخصائص**، تحقيق محمد علي التجار، بيروت: المكتبة العلمية، ١٩٨٨م.
٤. ابن خلكان، أحمد بن محمد، وفيات الأعيان وأباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، بيروت: دار الثقافة، ١٣٩٧هـ.
٥. ابن فارس، أحمد بن فارس، **الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها**، تحقيقه ووضعه نصوصه وقدم له: الدكتور عمر فاروق الطيباع، بيروت: مكتبة المعارف، ١٩٩٣م.

٦. الجادر، محمود عبد الله، «ملاحظات حول منهج ابن الأباري في رواية شعر عامر بن الطفيلي و شرحه»، أخجع العلمي العراقي، ١١٧، ١٤٢٦هـ، ٢٦٧—٣٠٠.
٧. جبل، عبد الكريم محمد حسن، الدلالة الخورية في معجم مقاييس اللغة دراسة تحليلية نقدية، دمشق: دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، ٢٠٠٣م.
٨. حجازي، محمود فهمي، مدخل إلى علم اللغة، القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٨م.
٩. حسان، تمام، اللغة العربية معناها ومبناها، د.م: دار الثقافة، ١٩٧٤م.
١٠. الحموي، شهاب الدين ياقوت، معجم الأدباء، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٠م.
١١. —————، معجم البلدان، ٥ ج، بيروت: دار صادر، د.ت.
١٢. الزركلي، خير الدين، الأعلام: قاموس تراجم الأشهر الرجال والنساء من العرب والمسعريين المستشريين، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الجليل، ١٩٦٩م.
١٣. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، د.م: منشورات الرضي — بيدار (مطبعة الأمير)، ١٣٦٧هـ. ش.
١٤. الصمامن، محمد صالح، ابن الأباري أبو بكر محمد بن القاسم؛ سيرته و مؤلفاته مع ملحق فيه مجلس من أعماليه، شرح خطبة عائشة أم المؤمنين في أبيها، مسألة من التعجب، دمشق: دار البشائر لطباعة و النشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.
١٥. الققطني، علي بن يوسف، إنباء الرواة على أنباء النحاة، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، صيدا — بيروت: المكتبة العصرية، ٢٠٠٤م.

روش ابن ابیاری در شرح واژگان معلقات

* دکتر سمیه حسنعلیان

** دکتر سید محمد رضا ابن الرسول

چکیده:

نظر به جایگاه والای معلقات در ادبیات عربی و اهمیت آن در دانش‌های گوناگون تفسیری، زبانی، نحوی و نیز در برداشتن بسیاری از واژگان غریب دوره جاهلی بسیاری از شارحان به شرح آن‌ها پرداخته‌اند که از جمله ایشان ابن ابیاری است که شرحی با نام «شرح القصائد السبع الجاهلیات الطوال» را دارد. پژوهش حاضر با روش توصیفی - تحلیلی روش ابن ابیاری را در شرح واژگان معلقات بررسیده است.

مهم‌ترین یافته‌های پژوهش بیانگر آن است که ابن ابیاری به واژگان و الفاظ معلقات توجهی خاص داشته و از هیچ کوششی در جهت شرح مسائل آوایی و صرفی درین ننموده است و از این رهگذر شرح وی معنای بسیاری از واژگان سخت و غریب و مترادفات آن‌ها، و نکات مربوط به آوا و صرف را در بر دارد.

اشاره فراوان ابن ابیاری به شواهد مختلف در شرح واژگان بر علم بسیار او و آگاهی وسیع‌ش برعکس و نحو رهنمون است.

کلید واژه‌ها: معلقات، شروح، ابن ابیاری، شرح القصائد السبع الطوال الجاهلیات.

* - استادیار گروه عربی دانشگاه اصفهان، ایران. (نویسنده مسؤول) hasanalian@isfedu.com

** - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۸/۱۴/۱۳۹۱ ه.ش = ۰۶/۲۹/۱۴۰۸ تاریخ پذیرش: ۰۸/۴۰/۱۳۹۲ ه.ش = ۰۶/۲۹/۱۴۰۸

Ibn al - Anbari's Method In Explaining the Muallaqat's Terms

By: *Somayeh Hasan Alian*^{*}, *Sayyed Mohammad-Reza Ibnorrasool*^{**}

Abstract

As Muallaqat is of considerable significance in Arabic literature, syntactic studies, interpretation, and other language-related sciences, and because they include words from pagan (Jahlieh) period, many of commentators have paid much attention to them. The present study intended to examine the method of Ibn al Anbari in explaining Muallaqat's Vocabulary. It employs a descriptive-analytical method. The most important findings are that Ibn al Anbari paid especial attention to lexicon and the term Muallaqat and spared no effort to explain phonological and syntactic points. Therefore, His commentaries include the meanings and synonyms many strange and difficult words and deals with syntactic issues related to them. His frequent reference to various pieces of evidence in explaining and defining the words displays his mastery of syntax and vocabulary.

Keywords: Mullaqat, Comentary, Ibn al Anbari, Vocabulary, The explanation of the Muallaqat al-Sab' Al-teval Al- jahelia

* - Assistant Professor, Isfahan University, Iran.

** - Assistant Professor, Isfahan University, Iran.

وظائف الدلالة المجازية لخلق الدين في شعر السيّاب

* الدكتورة ابتسام حمدان

** هند عكرمة

الملخص

يعد "القرآن الكريم" و"الكتاب المقدس" مصدرين رئيين احتفى بهما الشعراء المعاصرون للتعبير عن رؤاهم وتطلعاتهم. ولعلّ السيّاب من الرّوّاد الأوائل في هذا المجال، فقد كان ثاقب النظر في استثمار المواقف الأصلية والقيم المتباينة والرموز الملوحة؛ لتحمل معه عباء تجربته الشخصية من جهة، وفي الوقت نفسه تحمل وجهها الشموليّ في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة من جهة أخرى.

فيإسقاطه رمز العصيان والعنوان والفساد على شخصيات وأماكن وجموعات في عالم اليوم، جسد واقعاً تُنسّع فيه ثغرات الضرر، ويختنقه القلق والتبرّم والشكوى. وبتوظيفه رمز المثل الرائد، وتمثّله رمز المؤمن الصابر، والبطل الفادي، رسم صورة الاتبعاث الحضاري المنطلق من المغرب العربي ومشرقه، بروّياً أعمق استبصاراً وأكثر تأثيراً مما قد تقدّمه لنا القراءات الإيديولوجية المختلفة.

كلمات مفتاحية: الرّمز الدين، الدلالة المجازية، التوليد الدلالي.

مقدمة:

تحلّد الشعرية في عملية ابتكار الصورة، وهي بحاجة إلى معرفة متوّعة ومستمرة لتبرّز في كلّ مرّة مؤثرة فاعلة. فالصورة مهما كانت مادّتها بسيطة هي قيل كلّ شيء "عملية خلق يقوم بها الفنان، وإعادة خلق في لحظة الإدراك من قبل القارئ، لذا فالنقاش عقيم حول سؤال: ما الفن؟ فهو تفكير فنيّ، معرفة، انعكاس، أم هو نشاط وإنماج؟ إنّ جوهر المسألة كليّاً يمكن في أنّ الفنّ يجوي في ذاته كلاً هنين الشكّلين من أشكال الوجود الإنساني في وقت واحد، غير أنه، في مراحل تطوره المختلفة، وفي شتّى أنواعه وأجناسه، يعطي المقام الأول لجانبه التربويّ- التغييريّ تارة، ولجانبه المعرفيّ- الانعكاسيّ تارة أخرى". إذن الصورة الشعرية هي تركيب دائمًا؛ أي فكرة ومادة و فعل. أو شكل وبنية ووعي.

* - أستاذة في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللّاذقية، سوريا. samih1944@yahoo.com

** - طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللّاذقية، سوريا.

تاریخ الوصول: ٢٠١٣/٠٤/٠٤ هـ.ش - ٢٣/٠٦/٢٠١٣ تاریخ القبول: ٠٦/٠٩/١٣٩٣ هـ.ش - ٢٧/١١/٢٠١٣

^١ - غبور غري غانشيف، الوعي والفن، ص ١٥ - ١٦.

أهداف البحث ومنهجيته:

تكمّن أهميّة البحث في الإجابة عن التساؤلات الآتية: كيف استطاع السيّاب أن يشكّل من دوال اللّغة المحدودة صوراً لا محدودة؟ وما للمعارف والأفكار والقيم التي جسّلها فيها؟ ولماذا اختارها دون غيرها؟ وما مدى فاعليتها في تغيير سلوك المثقّفي؟ وما الطريقة التي استخلصها من غير أن يخلّق النّظام اللّغوي الموروث؟

أمّا منطلقاً في البحث فهو للبدأ اللّساني القائم على دراسة النّص "من الداخل" صياغة وأسلوب وبنية، والتّنظر إلى لعنه من فضاء سيميائي ثالثي الأبعاد: الرّمز والمعنى ومقام الحديث، من خلال منهج وصفي تحليلي يرتب المقطّعات، ويعرض التّفاصيل، ويستخلص النّتائج؛ ليرسم إطاراً مادّة مسجّحة في مجالها الفكري.

الدلالة المجازية في منهجية التّحليل اللّساني:

عندما يدخل في التركيب اللّغوي المبدأ الذي ينظم عمليّات الاختيار تهيّن – في رأي جاكبسون – لوظيفة الشّعرية (poétique) التي تضفي على محور التركيب (syntagmatique) مبدأ التكافؤ للمثل على محور الاستبدال (paradigmatique)، وهذا يعني الإشارة إلى خطّين دلاليين، إلى قطّيين متقابلين، في قول ما، هما: السّيّورة المجازية و السّيّورة الـكاثائية.

إنّ محور التركيب يجسّد علاقات الوحدة الدلالية بسواءها من الوحدات المجاورة لها، ومحور الاستبدال يجسّد علاقة هذه الوحدة بالوحدات المختزنة في الذّاكرة، ينبع عن ذلك صلاحية إحالتين لتفسير كلّ علامة من علامات رسالة ما؛ لأنّ كلاً منها لا تكتسب قيمتها إلاّ من خلال الاختلافات القائمة على "العلاقات التّركيبية" التي يتحققها الكلام بقوّة الفعل، و"العلاقات التّرابطية"^١ المائنة في سلسلة غيابيّة في الذّهن، وهذا ما يؤكّد دور السّيّاق في خلعة المعنى. فمعنى العلامة تحدّده مجموعة من العلاقات لا الصّورة الذهنية التي تحملها العلامة فقط؛ لأنّ ما يوجد في علامة لغوية ما من فكرة معينة أو مادة صوّية بنائية ذاتية هو أقلّ أهميّة من تعاملاتها التّصيّبة مع ما يوجد حولها من علامات، إذ يمكن تغيير عبارة ما من غير مسّ معناها وأصواتها، ولكن بسبب وقوع تعديل في عبارة أخرى مجاورة^٢.^٣ وبلّغّص بيار غيره هذه النّتائج بقوله: "فالعبارة "معنى" تستعيد دلالتها الأولى من الاتّجاه (Direction)، أي التّوجّه نحو علامات أخرى".^٤ إذ إنّ تغيير القيمة أمر تحدّده طبيعة الخطاب وتنظيمه الخاصّ.

وإذا كانت العلامة اللّسانية تهوم على اتحاد لا يفصل بين الدالّ والمدلول – كما عرّفها دي سوسير – فإنّ المبدع

^١ - رومان جاكبسون ، قضايا الشّعرية، ص ١٩ - ٣٣ .

^٢ - فردینان دي سوسیر، محاضرات في الألسنية العامة، ص ١٥٠ وص ١٥٣ .

^٣ - المصدر نفسه، ص ١٤٥ .

^٤ - بيار غيره، علم الدلالة، ص ٢٩ .

يسعى في الصورة الشعرية إلى تفكير الدلالة والملنول؛ ليوحي بتصديع غير منه مملول جديد، فهو لا يقنع من الألفاظ بدلاتها الظاهرة، بل يعمل دائمًا على إثارة النهضة والغرابة من خلال الرابط غير المتوقع بين لوحات الدلالية في لغته وبين أشياء لاترتب بينها في الواقع لتكون دلالة مولدة تعدد صلعة للمألف في أمر اللغة والفكر. وهنا تكمن الشعلة الشعرية القائمة على التوفيق في الاختيار بين المفردات ووظائفها التحويّة، أو بين جملة "النظام" الثابت والكلام "المتغير"، للاتصال من العالمة التعبّيسية إلى العالمة التضميّنة.

فالنظام الدلالية قائمة في تكريتها على دلاليين: دلالة التعيين، ودلالة التضمين التي هي تحقيق للخطاب يرتبط بالفعل الكلامي، وبمكونات الخطاب، وخاصة بالقصد والظرف والإحالة التي تكسب التصريح كليته وتوصليته، مما يؤدي إلى نشوء علاقة جديدة بين الدلالة والملنول على مستوى الكلام؛ فتحوّل التقابل: دلالة تعبّيسية/دلالة قصدية إلى دلالة تضميّنة/دلالة إيجابيّة، حين ترتبط القصدية بالتعيين والإيجابيّة بالتضمين وفقاً لما تفرضه علاقات السياق.

وما يهمّنا من هذا هو تعبيد الطريق لتحليل صور "التليد الدلالي" الذي يحصل بإسناد مملول جديد إلى دلالة قائم في الاستعمال اللغوي^١ لتكون دلالة مفهوميّة جديدة. فتجمّعات الصورة قائمة في تكريتها على العالمة اللسانية، وهي تقابل ثالثي يُعنّى بثلاثة عناصر هي: (الدلال) و(الملنول) و(الرجوع) الذي تخيّلنا إليه العالمة سواءً كان محسوساً أم معنوياً مجرداً، ولذا فإنّ اجتماع هذه العناصر يكون وحلاة الدلالة التي تنشأ عن العلاقات الدلالية الناتجة عن علاقة الملنول بالمرجع، وعلاقة الملنول بالملنول الآخر؛ أي العلاقة التي تنشأ من الملنول الأساسي للعلامة، والملنول الثاني الذي يضاف إليها من التداعيات السياقية بشكلها الثنائي: التماثل والتجاور.

الدلالة الجازية المستمدّة من حقل الدين في شعر السّيّاب

لأخذ لسيّاب من لرموز الأصيلة للتّحرّبة الإنسانية أداءً هيبة للتّعبير عن أغراضه؛ لأنّه وجد فيها مسرحاً يجسّد آمال الإنسان واندحاره، فلما حيّها وبين الإنسان للعاصر، وحاول من خلال ذلك أن ينفذ إلى أعماق النفس البشرية جمساً كل طموحة لها ورغباتها ومشاكلها، مستعيناً بكلّ ما كان في لرموز من ملامح غيّة ذات صور شعرية موحية^٢ حتى كاد يجعل من تصائه رموزاً للعلم بالجمعيّة، بريئه وبخسب منه في آن واحد.^٣ وقد تزّرت هذه لرموز في حقول متّوقة كان منها حقل الدين الذي رأى فيه ميناً ثرّاً يروي منه شاعريّه بما يحمله من شحنات عاطفيّة تقوّي البناء الفقي من جهة، وتضمّن إيصال رسالته من جهة أخرى، باعتبار هذا الحقل يمثل جانباً مهمّاً من لقافة الشّرطة في المجتمع العربي.

والجليل بالذّكر أنّ الشّاعر المعاصر لا يتعامل مع رموزه المختارّة بوصفها مقولات عقليّة جامدة مقابلة لحقيقة خاصة أو انتماء معين؛

^١ - إبراهيم بن مراد، مقدمة لنظرية المعجم، ص ١٥٧.

^٢ - ميشال خليل حجا، *المتغير العربي الحديث*، من أحد شوقي إلى محمود درويش، ص ١٢٩.

^٣ - حيرا إبراهيم حيرا، *التار والجوهر*، ص ٥١.

بل إله في تعامله يحتمك إلى مقتضيات للتخيّل الملائكي للتصوّر الشعري المرتبط بواقع تجربة مخصوصة زماناً ومكاناً. فهو يختزن رموزه لقليل، بما تحمله من مغزى وإيحاء، في صور مجازية منسقاً فيها الوجود الخارجي وفقاً لمشاعره ووجدانه، فيصيف إليها أبعداً جليلة ذات معانٍ جليلة تفتح تبدلاً إيجابيًّا وتحولها الدلالية من بناء النص، فتكسب جلها ورمزيتها لشعرية. فالرمز الشعري "ليس إلا وجهاً مفعناً من وجوه التعبير بالصورة" ^١، فيها بين الشاعر عالمه الجديد، وما يتحقق التكامل بين نفسه وبين العالم من حوله، ومن خلالها تغدو القصيدة زاخرةً بحقيقة الموقف الذي يعبر عنه، تصل إلى مستوى "الحوار التصاغي" الذي يلغى فيه التفاعل مستوى أعلى، ينهض على أعمال المعلم، والنقض، والامتصاص، والتحويل، وإعادة التشكّل النوعي في صور المعايرة ^٢.

لقد بين التقد الأدبي للمعاصر أنَّ الصور المستملمة من الرموز التي طفت على وجه التاريخ الإنساني أظهرت أبعاداً دلالية عميقة، تعمل من أجل بناء الوعي بأهمية الإنسان، والأرض، والتاريخ، والمعنى، والقيم، والأسئلة الوجودية "لماذا...؟ وأين...؟ وكيف...؟" ^٣

فقبل أن تكون المعرفة ميسرةً كان الوصول إليها في ابتكار الرموز الشعرية، فهي كما قال كاسيرر: "قد شكلتها حاجة الإنسان وأغراضه، فالرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة، إنه الحقيقة، ففي الرمز تكون المطابقة تامة بين الذات والموضوع" ^٤.

أما العلاقة بين الرمز والدين، فهي "نابعة، أساساً، من المكانة التي تحملها الكلمة في الدين" ^٥، فـ "جميع الأديان والرسالات التي عرفها التاريخ الإنساني تتعدد في مبدئها ومتهاها؛ لأنَّ الحقيقة كانت الطريق والغاية..." ^٦. فلقد اختللت الأفلام وتتنوعت الحروف، لكنَّ الكلمة بقيت واحدة، ذلك هو المراد بطريق التعمّة، طريق السلوك إلى الحق، طريق التصوّف. فالتصوّف مناخ روحيٍ تلاقى في ظلّ الله كلُّ البشر، بعضَ التّنظُر عن الجُنُس واللغة والعرق ^٧.

وشنّينا اليوم يتمتع بخصائص متعددة من الرمزية أبرزها "الليل الواضح إلى استخدام لغة ذات مضامين تحوي، في الغالب، نبرة تكريس روحي، وتوهّج صوفي" ^٨. وهذا ما يجلده في شعر السباب.

وفيمَا يأتي بعض من صور حقل الدين نقطعها من قصائد دواوينه، لتبيّن فيها عناصر هذا الحقل التي تشكّل البؤر الدلالية المنتشرة إلى حقول قرية من حقلها الأول أو بعيدة عنه بعضاً شاسعاً، لتؤمن وظيفتها في استجلاء الروّايا

^١ - عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر قضایاه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص ١٩٥.

^٢ - وفبن سليمان، "آليات النص وفاعليات مقابل التناص"، مجلة دراسات في اللغة العربية وأداتها، ص ٧٧.

^٣ - حسين حيد، "الرواية العربية"، جريدة الثورة، الملحق الثقافي.

^٤ - وبلام ويزرات، "الأسطورة والنموذج البدائي"، مجلة الأفلام، ص ١٨.

^٥ - صهيب سرعان، *مقدمة في التصوّف*، ص ٢٥.

^٦ - المرجع نفسه، ص ٦.

^٧ - سلمى الخضراء الجبوشي، *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*، ص ٧٣٠.

التي يحملها الشاعر، والشهادة التي يؤديها، ومدى تأثيرها في تغيير الواقع المضطرب ورسم المستقبل للنشود. وقد شغلت قصص الأنبياء وغيرهم من الشخصيات التي تردد ذكرها في "القرآن الكريم" و"الكتاب المقدس" حيزاً كبيراً في دواوين السيّاب، كان منها:
آدم وحواء:

اتخذ السيّاب من انصياع "آدم" لـ "حواء" وعدم امتنانهما لأمر الله رمزاً لإغواء المرأة الرجل وانغماسهما في الملذات، وكانت تجربته الأولى في هذا المجال قصيدة "طلال الحب" تحكيها شجرة التفاح:
أغوثه (حواء) فميديديه نحو الأفعوان / ثم يحرمة الإله عليهم ... وبخلان / ذاق فكانا ظالمين كيف يُجزى الظالمان؟ / وبدا الموارى منهما فإذا هنالك سوءتان / وعليهما طرقا من الورق المهتل يخصنان / يابوسَ مَنْ فضح الإله ولم يزده سوى الهوان / لم يعرف الدوخ الخريفونزع أوراق حسان / حتى نضي ورقاتها لعاشقان الآمانِ

يسقط الشاعر أحداث قصة آدم وحواء على تجربته مع فتاة المدينة، محملًا ذاته والمرأة إثماً كبيراً، لتحليلهما ما حرمته الله، فهو يذكر صراحة ماحل بهما من بؤس وهوأن، وحين يستند المعرفة إلى "النوح" وهو لفظ يدل على غير عاقل، فإنه يعبر عن مشاعر الأسى لقتل الجمال على الأرض، وكأنه يؤكّد قول الملائكة: "ليجعل فيها من يفسد فيها".^٣ لهذا اضطرمت في نفسه "ثورة على حواء"^٤، وعلى المدينة التي تذكره بالخطيئة الكبرى التي ارتكبها أول زوج بشري: بشرى:

وفي الليل، فردوسها المستعاد / إذا عرّش الصخر فيها غصونة / ورصف المصايد ثقاح نار / ومذ الحوانيت أوراق تبنة / فمن يُشعّل الحب في كل درب وفي كل مقهى وفي كل دار؟^٥
تقوم الصورة على تداعيات التشابه بين خطية آدم وحواء وبين فساد المدينة، لاشتراك الحلتين في حقل المكان وعناصره: "الفردوس - الغصون - التفاح - أوراق التين" فالشاعر يخبرنا أن حياة المدينة تبدأ حين يموت التهار

^١ - وردت قصة آدم وحواء في "القرآن الكريم" و"الكتاب المقدس" فقد رضهما الله إلى الجنة، وتركهما ينعمان بطريقهما، وحشرهما أن يقربا من الشجرة المحرّم جنابها، فأغواهما الشيطان، وكانت عاقبتهما طرداً من جنة عدن إلى الأرض. بنظر: سورة البقرة: ٣٠ - ٣٨ / ٢٢ - ٢٤.

^٢ - وسورة الأعراف: ١١ - ٢٤ . وبنظر: سفر التكوين: الإصحاح الثاني: ١٥ - ١٨ / والإصحاح الثالث: ٦ - ٧ / ٢٢ - ٢٤ .

^٣ - بدر شاكر السيّاب، *الديوان*، ج ٢، ص ٢٠٦.

^٤ - بدر شاكر السيّاب، *الديوان*، ج ٢، ص ٣٢١.

^٥ - بدر شاكر السيّاب، *الديوان*، ج ١، ص ٤١٥.

والحب، وقد عبر عن ذلك بتحديده زمن الأحداث في "الليل" وياستعارته دلالة "الصخر" المتدّى إلى كلّ ركن من أركانها؛ ليوحى بإصرام حراق غرازها، وعهرها الذي حاولت طمسه دون جلوى، فكلّ أنوارها الملتهبة دعوة إلى العار البدء، وكلّ أوراق التين الممتلة على حوانيتها لم تستطع أن تخفي شهوة خطيبتها، أو تستر ذنبها المتتحقق، لهذا كان قرار الشاعر بقطيعه لها إلى أنّ "يرجع الله يوماً إليها، وتختضلّ من ألوهية القلب فيها عروق الحجار".^١ فهو يتحرّى الحبّ الطاهر العفيف، الحبّ الصافي الذي لا تغدره دناءة ولا يشوّهه دنس، يؤكّد في قصيدة "سفر أثوب" بعواطف جيّاشة ومشاعر تفاصيل صدقاً:

ويصرخَ آدمُ المدفونُ فيَ رضيتُ بالعار / بطردي من جنانِ الخليلِ أركضُ إثرَ حوَاءاً. / أريدىكِ،
ياسراياً في خيالي ليس يسقيني، / أريدىكِ. ثمَّ نُطوى موجةً وتطيرُ أشلاءً / فقاعاتٌ منَ التيوانِ، منَ
شوقٍ وتذكرةٍ.^٢

يوحى فضاء الصورة في بنية العميقه بغیر ما يليو على سطحها؛ فقد انجز الترکیب الوصفيّ المترافق مع حرف المحرّف "آدمُ للملعون" في "ازياحاً دلاليًا حوّل ملولو "آدم" من مرجعه الديني المعروفة إلى ذات الشاعر، كما حوّل ملولو "حواءً" إلى ملولو النساء اللواتي أنجوبه. فالشاعر، وإن أقرَّ أنه "آدم" المستحقُ للطرد من جنانِ الخليل "جيڪور"^٣ حزاء فعله العار في انتقاده إلى الفتنة، فهذا الانقیاد تمّ وانتهى منذ زمنٍ ماضٍ منقطع، بدلالة الفعل "رضيت". أما الآن، في لحظة كتابته هذه المقطوعة، فستابه مشاعر الحنين إلى لقاء زوجته، مكرّراً الفعل "أريدىك" مرّتين. ومع أنها كانت سراياً لم يسقه، فهو في توقٍ إليها، إلى من يؤمن به في وحدته وهو طريح الفراش في أحد مشافي لندن.

قابيل وهابيل:

يستعين الشاعر بقصة "قابيل وهابيل"^٤ لا ليحقق أيضاً استجابة للتلقي في الكشف عن العالم الخارجيّة لتأقضيات الحياة فحسب؛ بل ليعمق الوعي بسلوك الإنسان، منطلاقاً من الأحكام القيمية التي يطلقها على القاتل والمقتول، كي يؤكّد أنّ العلوان مازال يُوجّح التار بين البشر. فإذا كان "هابيل" أول ضحية على سطح الأرض، فإنّ أمثاله يصرعون يومياً، ولا فرق في هذا الصراع أن يكون عراكاً سياسياً داخل الوطن الواحد، أو حرباً عالمية ضروسّاً، أو خلاطاً بين أفراد المجتمع. وهذا يعبر الرمز عن أربعة مستويات للموت: وطنية، قومية، إنسانية عامة، وذاتية خاصة. فعلى المستوى الوطني يطلّ علينا وجه

^١- المصدر نفسه، ص ٤١٥.

^٢- المصدر نفسه، ص ٢٦٤.

^٣- جيڪور هي قرية الشّناعر التي نشأ وشبّ فيها، لذلك احتلت قلبه ووجدانه.

^٤- عبد الكريم حسن، الموضوعة البيوية، دراسة في شعر السيّاب، ص ٣٨٩.

^٥- بنظر: بدر شاكر السيّاب، *الديوان*، ج ١، ص ٣٦٥، وبها يجدد الشّاعر مكان الفصيدة وتاريخها ١٢/٣١ ١٩٦٢.

^٦- بنظر: سورة المائدة، ٢٧-٢٨-٣٠. وبنظر: سفر التكوين: الإصلاح الرابع / ٨-٩-١٠.

للوت منتشرًا انتشاراً أفقياً وعمودياً في أرجاء العراق، فعندهما يقول:

من أيّ غاب جاء هذا الليل؟ من أيّ الكهوف؟ / من أيّ وجر للذئاب / من أيّ عش في المقابر دفَ
أسفع كالغراب؟ / "قابل" أخفِ دم الجريمة بالأزاهير والشقوف / وعا تشأ من العطور أو ابتسامات
النساء / ومن المتاجر والمقاهي وهي تبضم بالصياء / عميماء كالخلفاشر في وضع التهار، هي المدينة، /
والليل زاد لها عماها^١

فإنه يرسم صورة موت المدينة في إطار كيف من الظلام: "الليل - الكهوف - وجر الذئاب - العش في المقابر
- الطائر الأسفع - الغراب"، وهو لا يملك إزاء ذلك إلا أن يتساءل عن سبب الموت، فلا يجد له إلا في وجه "قابل"
الممثل رأس السلطة الطاغية الذي يجعل المدينة موسمًا يستهلكها ويسترف منها، أمّا السبب في استباحتها فهو الجهل
والتحلّف والتبغية، وهذا ما يفسّر وصف المدينة بالعمياء في وضع التهار، وبازدياد عماها في الليل الذي تتهك فيه
فضيلتها.

ولعل إنسانية السيّاب ومعاناته من قتل الإنسان أحاه الإنسان في مختلف بقاع الأرض على مدى التاريخ هي
التي ساقته إلى أن يجعل "قابل" رمزاً أبداً للهلاك والدمار، فيه ينتقل إلى رفاق الأمس^٢ إمعاناً في تحملهم دلالة القتل
السافر لكل مظاهر الحياة:

الموت في البيوت يولد / يولد "قابل" لكي ينتزع الحياة / من رحم الأرض ومن منابع المياه،
فيظلم الغدو / وتجهض النساء في المجازر / ويرقص اللهيبي في البيادر... / وبهلك المسيح قبل
العاذر.^٣

الموت هنا يلد الموت نفسه، فيظهر "قابل" على صورة الطاغية الذي ولدته المدينة قاتلاً الحياة، مبتداً جذورها الكامنة من
"رحم الأرض"، فالشاعر لا يرى واقعاً يستشرف فيه المستقبل؛ فيد الطاغية تجهض النساء، وتحرق قوت الحياة في السادس،
وتقضي على المتفقد قبل أن يبدأ بعمليات الإنقاذ، فالحاضر والمستقبل يلفهما الموت. يصل القلق إلى ذروته في وجдан الشاعر
عندما يصل الموت إلى قلب قريته:

كان قابيلها بذرة مستسراة / كان للأرض قلب، أحس به في الدروب / في البساتين، في كل نهرٍ

^١- بدر شاكر السيّاب، *الديوان*، ج ١، ص ٥٠٩ - ٥١٠.

^٢- "لم يغفر السيّاب لليساريّين ما عنده تنكراً لفنّه في سبل اليسار" خاصة حين بدأ يتلمس ظروف العراق وواقع الوطن العربي" وأخذناه تار تفترب من الفنيل المشبع بالبرلين" و"اشتت المهازيات وارتقت حدّة الاتهامات" و"كان ذلك يعني أنّ السيّاب قد تخلى عن انتهاكه الحزبي" وأخذ برّة الصّاع صاعين. ينظر: إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراسة في

حياته وشعره، ص ٢٢٠ - ٢٢٢.

^٣- بدر شاكر السيّاب، *الديوان*، ج ١، ص ٤٧٠.

يروّي بنيها / آه جيكور، جيكور... / ما للضحى كالأصيل / يسحب التورَ مثلَ الجناح الكليل؟^١
يلخص الشاعر هنا حممة "قابيل" بممارسات الشّيوعيين، فإذا كان واحدُهم لم يشهر سلاحه علانيةً، فإنَّ
آثار جرائمه الرّهيبة بادية، تمحكى حواطتها المفجعة الطّبيعية في جيكور^٢: "الدُّروب - البساتين - كلَّ نهر"، حتى الضّحى
يعكس وظيفته؛ فبدلاً أن يمدّ جيكور بالضّياء بدأ يسحب التور، ليُنشر الظّلام على أرجاء العراق كلّها.

وعلى المستوى القومي يتجلّى الموت في قصيدة قافلة الضّياع:

أرأيتَ قافلةَ الضّياع؟ أما رأيتَ النازحين؟ / الحاملين على الكواهل، من مجاعات السنين / آثامَ
كلِّ الخاطئين النازفين بلا دماء / السّائرین إلى وراء / كي يدفنوا "هابيل" وهو على الصّليب رقامُ
طين؟ / "قابيل، أينَ أخوك؟ أينَ أخوك؟" / جمعت السماء / آمادها لتصبح، كُورت النجوم إلى
نداء: / "قابيل، أينَ أخوك؟" / - "يرقدُ في خيام اللاجئين"^٣

تتعدد في هذا المقطع الأصوات، لتكتشف عن تسلسل مراحل الموت، فيرتفع صوت الشاعر بذاته، مسترجعاً
صورة للمهجرين الفلسطينيين الذين تشرّدوا يضرّبون في الأفق، مستخلِّعاً التضاد بين "القافلة" التي توحّي بالتجمّع
وبيّن "الضّياع" الذي يوحّي بالترّقّق، جاعلاً من "قابيل" رمزاً للحكّام العرب المتأمرين مع الصّهابيّة والمستعمرين على
بع الأحواء العريقة، وذلك بتحويل دلالة "الآثام" المتنمية إلى الجرّادات المعنوية إلى اشتغال ماديّة محمولة على كواهل
النازحين، مشيراً بالتركيزين الإضافيين: "مجاعات السنين - كلِّ الخاطئين" إلى شلة المحتنة وامتدادها في أبعاد زمنية
عميقة من جهة، ويتعدّد المشاركين في تحويل أعبائها من جهة أخرى.

وتطفو الآلام السّاكنة في القلوب، يعبر عنها السيّاب في صوريّة "النازفين بلا دماء، والسايرين إلى وراء"،
فالنازحون مازالو وجذلهم معلقاً بقضيّتهم التي لبست ثوب "هابيل" فتحولت إلى عمليات تعذيب وقمع وقتل على
"الصّليب"، لكن من غير القيامة التي تجعل من الألم جسراً للعبور، فالقضية طمسفي ركام من الطين.

أما الصّوتان الآخران فالأول، هو صباح "السمّاعون نداء النجوم" مسائلة "قابيل" عن مكان أحيه، والثاني هو صوت
"قابيل" نفسه مجيباً: "يرقدُ في خيام اللاجئين"، ولا يخفى ما توحّي به دلالتا "الرّقاد والخيام" من موت وقبور. وإلى هنا
تبزر صورة كبرى تضمّ في إطارها فتّين من الناس، لاصلة بينهما إلّا صلة السبب بالنتيجة، وصلة القاتل بالمقتول.

^١ - المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

^٢ - مثل جيكور مرکزاً هاماً من مراكز الحزب الشّيوعي، وحصلَ منبعاً من حصونها، فقد نحولت مجالسها إلى حلقات
تبسط فيها الإيديولوجيا، وغدت بساتينها مأوى لأعضاء بارزين في الحزب، فلا غرابة أن بطارد شبح الشّيوعيين
السيّاب وفرينه الوادعة. بنظر إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره، ص ٩٢.

^٣ - بدر شاكر السيّاب، الديوان، ج ١، ص ٣٦٨.

وعلى المستوى الإنساني يظهر "ظل قايل"^١ في صورة تجّار الحروب والسلاح، يستزفون متعة الأحياء على الأرض؛ أطفالاً وعجائز، شيئاً وأمهات، رجالاً وفتيات، وعائلات بأكملها تخترق بظى نيرفهم المستمرة إنهم عبدة المال وألة الذهب، لا هم سوى الرّيح، فكلّهم "قايل يقتل الأشقاء راكلاً"^٢، ولا فرق عندهم أن تكون فريستهم جماعات العمال الذين استأجروهم في أوطانهم^٣، أو غيرهم من البشر للانتشار في كافة أقاليم الأرض:

قايل باق وإن صارت حجارته سيفاً، وإن عاد ناراً سيفه الخذم
ورد هايل ما قاصاه بارئعن خلقه، ثم ردت باسمه الأدم.

العلاقة هنا ثنائية، طرفاها: تجّار الحروب والموت ممثلين بـ "قايل" سافك النساء، والضحايا الأبرياء الذين التهمتهم النيران المستمرة ممثلين بـ "هايل"، فالقتل مستمر منذ بدء الخليقة وإلى اليوم، ولم يتغير منه شيء سوى كثرة أعداد الموتى وتطوير أداته الجريمة: من الحجارة، إلى السيف، إلى أسلحة الفتك والتمار الحديثة، وكان المأساة الأولى في قتل الأبرياء لعنة أبدية وجراح غائر يمض كلّ قلب.

هكذا يُظهر شعر السيّاب "قايل، دائمًا، صورة عزرايلية يد أنها شوهاء".^٤

وعلى المستوى الذي يقي ظلّ "قايل" يراود خيال الشاعر حتى أيامه الأخيرة، متّحناً منه رمراً لكلّ سبب موجع يخلّ به. فحين أُتقل النساء كأهله وجعله طريق الفرش يعي الآلام المبرحة رمي علة تلك الأوجاع والآلام على الذنوب والخطايا التي ارتكبها، علّها تكون تكفيراً عمّا جناه:

قالوا له: "والداء من ذا رماه / في جسمك الواهي ومن ثيته؟" / قال:
" هو التكبير عما جناه / قايل" و الشاري سدى جنته

ولا يغيب عن السيّاب اصطياد أيّ رمز يشير به للتّلفي، للأخذ بأسباب الحياة الحرة الكريمة.

يأجوج ومأجوج:

يستمر السيّاب قصّة "يأجوج ومأجوج"^٥، وما أضافت إليها الحكايات الشّعبيّة،^٦ في بناء سور وهبي يفصل بين

^١ - بدر شاكر السيّاب، *المليوان*، ج ٢، ص ٢٥٤ وما بعدها.

^٢ - بدر شاكر السيّاب، *المليوان*، ج ١، ص ٣٥٣.

^٣ - بدر شاكر السيّاب، *المليوان*، ج ٢، ص ٢٦٦.

^٤ - بدر شاكر السيّاب، *المليوان*، ج ١، ص ٣٦٠.

^٥ - سلام كاظم الأوسي، "الرؤبة الاستشرافية - التارikhية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة الجندول، ص ٥.

^٦ - بدر شاكر السيّاب، *المليوان*، ج ١، ص ٢٩٦.

^٧ جاء في القرآن الكريم أنّ قوماً أتّقى قالوا: «بِاٰذَا فَرَثْنَاهُ إِنْ يَأْجُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُوْنَ فِي الْأَرْضِ فَهُلْ يَجْعَلُ لَكُمْ خرجاً على أن يجعل بيننا وبينهم سداً. قال ما مكّني فيه ربّي خير فأعيبوني بفوة أجعل بينكم وبينهم رداً. آتوني زبراً

بين بائعات المwoi والسكارى الزناف، ليخرج في قصيدة "الموس العمياء" بتشكيل فتى يتدخل فيه القصّ الدينى والشعري بالواقع تداخلاً يوحى بتشابه السوريين لكوكبنا لا يلالان إلا بولادة الفعل الخالق:

سor كهذا، حدثوها عنـه في قصص الطفولة / "يأجوج" يغـرـ فيـهـ منـ حـنـ، أظـافـرـ الطـوـيلـةـ /
ويـعـضـ جـنـدـلـهـ الأـصـمـ، وـكـفـ "ماـجـوجـ" التـقـيـلـةـ / مـهـويـ كـأـعـنـفـ ماـتـكـونـ، عـلـىـ جـلـامـدـهـ الضـخـامـ، /
والـسـورـ باـقـ لـاـ يـشـلـ... وـسـوـفـ يـقـيـ أـلـفـ عـامـ، / لـكـنـ (إـنـ شـاءـ إـلـهـ) / طـفـلاـ كـذـلـكـ سـيـاهـ
- / سـيـهـ ذـاتـ صـحـيـ ويـقـلـعـ ذـلـكـ السـوـرـ الـكـبـيرـ *

إن استبدال الغضب والقرة المادية "الحنــ العنــ الأـظـافــ الطـوـيــلـةــ العــضــ الــكــفــ التــقــيــلـةــ" بالإيمان والقوـةــ المــعــنــوــيــةــ الــبــيــنــةــ عــلــىــ التــصــيــمــ وــالــعــمــلــ "إـنـ شـاءـ إـلـهــ مــيــلــادــ الطــفــلــ" هو المــغــزــىــ الــذــيــ يــتــوــخــىــ الشــاعــرــ إيــصالــهــ إــلــىــ الــمــتــلــقــيــ.

سـدـومـ وـعـمـورـةـ:

يــتــخــدـ الشــاعــرــ مــاـ آـكــلــ إــلــيــهــ ســلــوــمــ وــعــمــوــرــةــ مــنــ خــرــابــ وــدــمــارــ نــزــلــ عــلــيــهــمــاـ إــثــرــ اـنــصــيــاعــهــمــاـ لــلــغــرــائــرــ وــالــشــهــوــاتــ رــمــزاــ
يفــيدــ مــنــهــ الــاـشــمــيــرــ اـنــ كــلــ رــغــبــاتــ شــاذــةــ، وــكــلــ قــيــمــ تــؤــدــيــ بــالــإــلــمــانــ وــحــضــارــتــهــ إــلــىــ الــهــلــاـكــ. وــمــنــ هــذــاـ الــمــنــطــلــقــ يــســتــكــرــ
الــشــاعــرــ فــســادــ بــغــدــادــ وــتــحــوــلــهــ إــلــىــ مــبــغــىــ:

أـهـذـهـ بــغــدــادــ؟ / أـمـ آـنــ عــامــوــرــةــ / عــادــتــ فــكــانــ الــعــادــ / مــوــتــاـ؟.....؟

وــإــذــاـ اـســتــعــارــ الشــاعــرــ رــدــاءــ عــمــوــرــةــ الــغــوــيــةــ إــلــىــ بــغــدــادــ فــإــنــ دــاءــهــ هــوــ مــأـصــابــ جــيــكــورــ وــابــنــهــ:
كــيــفــ أـمـشــيــ! خــطــايــ مــزــقــهــاـ الــدــاءــ. كــأـيــ عــمــودــ / مــلــحــ يــســرــ..

الــحــدــيدــ حــتــىــ إــذــاـ ســاـوــىــ بــيــنــ الصــدــقــينــ قــالــ اـنــفــخــوــاـ حــتــىــ إــذــاـ جــعــلــهــ نــارــاـ قــلــغــ عــلــيــهــ قــطــراــ. فــمــاـ اـســطــاعــواـ أــنــ
بــظــهــرــوــهــ وــمــاـ اـســطــاعــواـ لــهــ تــفــقاــ. قــالــ هــذــاـ رــحــمــةــ مــنــ رــبــيــ فــإــذــاـ جــاءــ وــعــدــ رــبــيــ جــعــلــهــ دــكــاءــ وــكــانــ وــعــدــ رــبــيــ حــفــاـ). ســوــرــةــ
الــكــهــفــ: ٩٤ - ٩٨.

١ - نــضــيــفــ الــحــكــيــاـتــ الــشــعــبــيــةــ إــلــىــ قــصــةــ بــأـجــوجــ وــمــأـجــرجــ، أــهــمــاـ بــلــحــســانــ الســوــرــ بــلــســانــهــمــاـ كــلــ بــوــمــ حــنــ بــصــبــعــ فــرــقةــ
قــشــرــةــ الــبــصــلــ، وــبــدــرــ كــهــمــاـ التــبــعــ فــبــقــفــلــانــ "غــدــأـتــ ســتــمــ الــعــمــلــ" وــفــيــ الــغــدــ بــجــدانــ الســوــرــ عــلــىــ عــهــدــهــ مــنــ الــقــوــةــ وــالــمــانــةــ... وــهــكــذــاـ
حــنــ يــوــلــدــهــ طــفــلــ بــســمــيــاـنــهــ "إــنــ شــاءــ إــلــهــ" فــيــ حــطــمــ الســوــرــ. يــنــظــرــ: بــدــرــ شــاـكــرــ الســيــاـبــ: الــدــيــوــاـنــ، جــ١ــ، صــ٥٢٩ــ ٥٢٩ــ الــهــامــشــ.

٢ - بــدــرــ شــاـكــرــ الســيــاـبــ، الــدــيــوــاـنــ، جــ١ــ، صــ٥٢٩ــ ٥٣٠ــ.

٣ - جاءــ فــيــ الــفــرــآنــ الــكــرــمــ، (ولــوــطــاـ أــبــيــاهــ حــكــمــاـ وــعــلــمــاـ وــجــبــيــاهــ مــنــ الــفــرــيــةــ الــيــنــىــ) كــانــتــ تــعــلــمــ الــخــبــاـثــ، إــتــهــمــ كــانــواـ قــرــمــ ســوــءــ
فــاســقــيــنــ) الــأــنــبــيــاءــ: ٧٤ــ/. وجــاءــ فــيــ الــعــهــدــ الــقــدــيمــ: "إــنــ صــرــاخــ ســلــوــمــ وــعــمــوــرــةــ قدــ كــثــرــ وــخــطــيــبــهــمــ قدــ عــظــمــتــ جــداــ"
وــإــذــاـ شــرــفــتــ الشــمــســ عــلــ الــأــرــضــ دــخــلــ لــوــطــ إــلــىــ صــوــغــ. فــأـمــطــرــ الــرــبــ عــلــىــ ســلــوــمــ وــعــمــوــرــةــ كــبــرــيــاـ وــنــارــاـ". يــنــظــرــ: ســفــرــ
الــتــكــوــنــ: الإــصــاحــ ١٨ــ /ــ ٢١ــ/. الإــصــاحــ ١٩ــ /ــ ٢٤ــ ٢٥ــ .

٤ - بــدــرــ شــاـكــرــ الســيــاـبــ، الــدــيــوــاـنــ، جــ١ــ، صــ٤٥١ــ ٤٥٢ــ .

أهي عموريَّة الغوَيَّة أم سادوم؟ / هيَهات... إِنَّهَا جِيكُورُ / جَنَّةٌ كَانَ الصَّبَّيُّ فِيهَا وَضَاعَتْ حِينَ
ضَاعَا.^١

يعمد السَّيَّاب في هاتين المقطوعتين إلى نقل رمزي " سلوم وعمورة " من دلاليهما القدبيتين إلى مدينة بغداد وقرية جيكور، مما يجعلهما تحملان موقعاً معاصرًا يرفض سلوك المجتمع في العراق، ويدعوه في الوقت نفسه إلى بناء مجتمع جديد أساسه العمل والإرادة؛ للتجاهله من الغرق مع الفساد والفسدين.

وإذا حملت الرِّموز الحفلة سابقاً قيمًا سلبية ي يريد الشاعر انتزاعها من وجdan المتألق، فإنَّ هناك رموزاً تزخر بالقيم الإيجابية يسلط الشاعر الضوء عليها لاتخاذها أمثلة يحتذى بها، أبرزها:

محمد (عليه السلام):

رأى السَّيَّاب محمداً رمزاً لجد أمة امتدت حضارتها شرقاً وغرباً، واتسعت شمالاً وجنوباً، وحين أراد أن يفسر حالة التصدع والانهيار التي أصابت الوطن العربي عاملاً والعراق خاصةً، ردَّها إلى انتفاء قيم الحق والخير والعدل التي كانت عنواناً لرسالة محمد ﷺ. ففي قصيدة "للغرب العربي" يخلد يسخر من عرب المشرق الذين لم يستطيعوا حماية حضارتهم القدبية؛ فمجدهم:

تنزف منه دون دم / جراحٌ دونماً ألم / فقد مات..... / ومتنا فيه، من موتي ومن أحياه. /
فنحن جميعاً أموات / أنا و محمد والله. / وهذا قبرنا: أنقاضٌ مئذنةٌ معقرةٌ / عليها يُكتبُ اسمُ محمدٍ
والله / على كسرةٍ مبعثرةٍ / من الأجر والفحارة^٢

إنَّ تشخيص الشاعر الجدي وجعل حراجه تترُّف دون ألم يوحيان بموت قدم لإنسان المشرق العربي، أمَّا قوله " ومتنا فيه، من موتي ومن أحياه " فيوحى بطبقتين من الأموات: الأولى، هي طبقة الموتى الحقيقيين الذين بناوا هنا الجهد؛ لأنَّ ما شيلوه قد اندر، والثانية، هي طبقة الموتى الأحياء الذين تقاعساً عن حماية مجلهم القديم. وعندما يقول "نحن جميعاً أموات" فهو يلخص موت الماضي والحاضر. والسَّيَّاب لم يمت وحده، وإنما مات معه محمد والله، فقد كانا نقشاً في أعلى مئذنة، لكنَّها تحطمَت على أيدي الغرابة، وتعرَّفت؛ لأنَّ أصحابها هجروها وتركوها مستباحة، أمَّا اعتراف الشاعر بموته فهو شعور التقاعس عن الثورة، لذا يضع في القبر كلَّ الذين استكأنوا الواقعهم المريض. وتعود أجزاء الصورة بتعدد القبور وساكيها، ويصبح من أحد القبور صوت الجد يحكى قصة انتصاره في " ذي

^١- جاء في سفر التكوين أنَّ زوجة لوط التفت إلى منتهى حرف المدينة " فصارت عمود ملح " ينظر: الإصلاح .٢٧/١٩

^٢- بدر شاكر السَّيَّاب، *الديوان*، ج ١، ص ١٥٧.

^٣- بدر شاكر السَّيَّاب، *الديوان*، ج ٢، ص ٣٩٥-٣٩٦.

قار" ، وتفقيه طريق آبائه، متذرّعاً "بلرع من دم التعمان" ، ثم يعلو من القبر المجاور لقبر الجد صوت الابن يحلّتنا عن اقسام أبنائه وأحفاده إلى فريقين:

إِلَهُ مُحَمَّدٌ وَإِلَهُ آبَانِي مِنَ الْعَرَبِ، / تَرَاءَى فِي جَبَالِ الرِّيفِ يَحْمُلُ رَايَةَ التَّوَارِ / وَفِي يَافَا رَآهُ الْقَوْمُ
يَسْكُنُ فِي بَقِيَا دَارٍ^١

هنا نلمح أبعاداً دلالية تكشف النقاب عن الترام السيّاب القومي وعن صحة نسبة المعاصرة إلى شعره. فـ "إيمان الشاعر بأنَّ إلهَ كُلَّ قومٍ يكون على شاكلتهم إنما يمثلُ غيرة دينية على ما أصحاب الجماهير العربية والشعب الإسلامية من ضعف شديد"^٢، فحين ثار الشعب في المغرب العربي كان لهم رمزاً للحياة والقوّة "يَحْمُلُ رَايَةَ التَّوَارِ" ، وحيثما ضعف وشكّ الناس في فلسطين كان لهم مغلوباً مثلهم "يسْكُنُ فِي بَقِيَا دَارٍ".

بهذه المقارنة التي عقدها الشاعر بين الجد وأحفاده، بين الماضي والحاضر، بين العلو القديم وال الحديث، تفهم التحوّل الذي طرأ على نهاية القصيدة:

أَهْذَا لَوْنُ ماضِنَا / تضُوِّنَا مِنْ كَوَى "الْحَمَراءَ" / وَمِنْ آجِرَةِ خَضْرَاءَ / عَلَيْهَا تُكَتَّبُ اسْمَ اللَّهِ بِقِيَا
مِنْ دِمِ فِينَا؟ / أَنْبَرَّ فِي أَذَانِ الْفَجْرِ؟ أَمْ تَكْبِيرَةُ التَّوَارِ / تَعْلُو مِنْ صَيَاخِنَا...؟ / تَخْتَضُتِ الْقَبُورَ
لِتَشَرَّدِ الْمَوْتَى مَلَائِنَا / وَهَبَّ مُحَمَّدٌ وَإِلَهُ الْعَرَبِيُّ وَالْأَنْصَارُ: / إِنَّاهُنَا فِينَا.^٣

في هذه الصورة يسلط الشاعر الضوء على الصفة الإسلامية من القومية العربية، فهناك رموز متشابكة في بنية التص تكوّن صورة مرئية تعبر عن البعد الحضاري الذي قصده الشاعر، منها: "لون ماضينا - كوى الحمراء - أذان الفجر - اسم الله - الذم - تكبيرة التوار - محمد - إله العرب - الأنصار - الإله". فقد انطلق السيّاب من واقع الموت الذي عمّ العراق، وانتهى بمخض القبور في المغرب عن إله حي يبعث بهم ويكيا بجهادهم.

ومن وجوه إثارة الملائكي للأخذ بأسباب الحياة الحرة الكريمة يفتح الشاعر صفحة من صفحات التاريخ تحكي شيئاً مهماً عن سيرة محمد ﷺ:

بِالْأَمْسِ دَوَى فِي ثَرَى يَشْرِبُ / صَوْتٌ قَوِيٌّ مِنْ فَقِيرِ نَبِيٍّ، / أَلْوَى بِيْغِي الصَّخْرَ. لَمْ يُضَرِّبُ /
وَحْطَمَ التِّيجَانَ.^٤

لقد أمدّ نور الإيمان محمداً بالقوّة، فقد استطاع صوت الحقّ الذي لا يمتلك العتاد المادي "فقير نبي" ، أن يطبح

^١ - بدر شاكر السيّاب،*الديوان*، ج ١، ص ٣٩٧-٣٩٨.

^٢ - فاخر صالح مبّا،*النظم الإبداعي عند بدر شاكر السيّاب*، ص ٨١.

^٣ - بدر شاكر السيّاب،*الديوان*، ج ١، ص ٤٠٢-٤٠٣.

^٤ - المصدر نفسه، ص ٣٨٣.

بالباطل، ويخلص أعظم الملائكة "بغى الصخر، التيجان".

وأطلاقاً من اندحار الإنسان في العراق عامّة، واندحار عقائده التي كان يؤمن بها خاصةً، نجد الشاعر مدفوعاً إلى الإسراء على جواد الحلم الأشہب "عله يبحث عن "روح" نورانية يضيء بها وجه العراق، ويظهرها "من ربها المسئول بالخمر، من عارها المخبء بالزّهر، من موتها الساري على النهر".^١

وفي قصيدة "مولد المختار" التي كتبها عام (١٩٦١م)، يبيّن دور محمد ﷺ عقائداً عريباً فناً، وقلوة ملهمة أعلت كلمة الحق، ورمزاً لميلاد أمّة تأبى الضيم، وتعلن الجهاد طريقاً إلى عيش حُر كرمي:

وأشرقـتْ فاهـتـَ نـواـيـسـُ فـي الدـجـىـ وـأـوـشـكـ مـوـتـيـ أـنـ يـهـوـواـ وـيـنـشـرـواـ

وـيـاـ مـوـلـدـ الـمـخـتـارـ مـيـلـادـ أـمـةـ وـمـيـعـادـ بـعـثـ أـنـ فـيـهاـ مـقـدـرـ

جـهـادـ عـلـىـ اـسـمـ اللهـ يـلـظـيـ أـوـارـهـ فـيـكـوـيـ جـبـينـ الـظـلـمـ تـماـ يـسـعـرـ.

تقابل الاستعارات في الآيات الثلاثة لتصوير المفارقة بين ما كان قبل مولد النبوة وبين ماصار بعدها: الدّجى – الإشراق / الموتى – ميلاد الأمّة وبعثها / جبين الظلم – كوبه بلطى الجهاد وسعيره. وتتراوح المشاعر بين اليأس والأمل عندما يوظف السّيّاب رمز:

المسيح (عليه السلام):

تعد آلام السيد المسيح وفداءه لمغفرة خطايا البشر^٢ الصّوء الذي أثار طريق السّيّاب لاستخدام ذلك الرّمز، متّخذًا من عندياته دلالات ذاتية على مابيعانيه من انكسارات نفسية، وما يؤطر حياته من فقر وتشريد ومرض عضال، ثم لا تثبت هذه الرّموز أن تتحول إلى مواقف تتجاوز الذّات لتشكل مع العامّ وحدة لا تنفصّم. وكانت قصيدة "غريب على الخليج" (١٩٥٣م) إسقاط وجداني لازمة منفي الشّاعر في إيران والكويت^٣، ففي قوله: "وأنا المسيح يجرّ في المنفي صليبي" صورة حيّة تعبر عن تجربة عاطفية صادقة تتوحد فيها معاناة مجحирه وأضطهاده وغريمه بعديات السيد المسيح إثر مطاردته واللحاق به وتعذيبه على الصليب، وتشتّد هذه المعاناة وتبلغ أوجها حين يلقى الشّاعر صليب

^١ - المصدر نفسه، ص ٤٢٠-٤٢٢.

^٢ - بدر شاكر السّيّاب، *الديوان*، ٢، ص ٥٧٥-٥٧٦ . ٥٨٠-

^٣ - لقد اتّخذ السّيّاب فكرة "الفاء" من العناء الربّاني حين اجتمع السيد المسيح بنلاميذه في أول أيام الفطير، "وبما هم يأكلون أحد بسوع الخبز، وبارك، وكسر، وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا، كلوا. هنا جسدي. وأخذ الكأس، وشكّر، وأعطاهما فائلاً: اشربوا منها كلّكم؛ لأنّ هذا هو دمي الذي للعهد الجديد الذي يسفك من أجل كثرين لمغفرة الخطايا". ينظر: إنجليل متى: الإصلاح ٢٦ / ٢٦-٢٧ .

^٤ - سرجون كرم ، "الدلالة الدينية وخوارقها في الشعر الفلسطيني" ، www.ssnp.info ، تاريخ ١٢/٤/٢٠٠٧ .

^٥ - بدر شاكر السّيّاب، *الديوان*، ج ١، ص ٣٢١ .

المسيح ظللاً فوق جيڪور. طائر من حديد^١ يلمرها ويُخفر أرضها مقبرة لأهلهَا، وهنا يتحول رمز "الصلب" إلى تنكّر الغرب لتعاليم السيد المسيح؛ فبدلاً من أن يسخروا اختراعهم لسعادة الإنسان، حوّلوا إلى آلات قاتلة تقتل الإنسان. والسيّاب لا يملك إِزاء قتل جيڪور إلاّ أن يريثها متوجعاً موهاً، دون أدنىأمل في انتشالها من الظلم، لكنَّ ألم الموت يتحوّل في "قصيدة المسيح بعد الصليب" إلى فرح البعث والقيمة؛ فالقصيدة تباشرنا بواقع الموت، ولكن يفاجئنا صوت الميت نفسه، إنه صوت الشاعر يحدّثنا عن تجاوزه واقع الخيانة وغفوة الصميم الذي أودت به إلى القبر:

متُّ بالثارِ: أحرقتُ ظلماءَ طيني، فظلَّ الإله. / كنتُ بدءاً وفي البدءِ كانَ الفقير. / متُّ كي يُؤكَلَ الخبزُ باسمِي، لكي يزرعوني معَ الموسمِ، / كم حيَاً سأحيَا: ففي كلَّ حفرةٍ / صرتُ مستقبلاً، صرتُ بذرة، / صرتُ جيلاً منَ الناسِ: في كلَّ قلبٍ دمي / قطرةٌ منهُ أو بعضُ قطرةٍ.^٢

في هنا المقطع يدو التحوّل من الموت إلى الحياة وأصحاً: "متُّ، متُّ... صرتُ، صرتُ" فقد مات الشاعر /الفقير/ /الأنَا/ وظلَّ الإله الذي قتَّم جسله طعاماً ودمه شراباً لـ "كلَّ قلب". هنا "الفناء" هو مفتاح سرِّ القيمة والبعث، يعكسه الشاعر حين انتصر كإله جاماً عمال البشر، وارتَّ أحلامهم وحاملاً مستقبلهم، فنورته على الواقع المُرآبَتِ الثورة في الجميع، حتَّى أصبح الموت الفادي عنواناً للجميع، فليس بسواء تتجدَّد الحياة: بعد أن ستروني والقيتُ عينيَّ نحو المدينة / كدتُ لا أعرفُ السهلَ والسورَ والمقرة: / كانَ شيءٌ، مدي ما ترى العينُ، / كالغابةِ المزهرة، / كانَ، في كلَّ مرمي، صليبٌ وأمْ حزينة. / قُلْنسَ الوبُّ ! / هذا مخاضُ المدينة.^٣

لقد أسمَّت الصورة الشعرية بين بداية القصيدة وهي إليها في انتقال المدينة من موها: "ونغفو على ماتخمسَ المدينة" إلى مخاض حوها إلى "غابة مزهرة" ... إلى المدينة الفاضلة التي يكلُّم بها الشاعر.

يحمل شعر السيّاب في مرحلة تحطّي للموت جواباً عن القلق الذي انتشر في شعره الواقعي، فهو" يأتي بفلسفة إيجابية هي بداية كلَّ شعر عظيم، وهي أنَّ خلاص الإنسان من عالم الظلال الذي يعيش فيه لا يكون إلاّ بالموت والحبّ". والخلاص الذي رأيناها من خلال استخدام الشاعر رمز للمسيح هو الموت حباً بالآخرين، حتَّى يتغلّب

^١ - المصدر نفسه، ص ٤٠٣ .

^٢ - المصدر نفسه، ص ٤٥٨-٤٥٩ .

^٣ - بدر شاكر السيّاب، *الديوان*، ج ١، ص ٤٦٢ .

^٤ - لويس عوض، *الثورة والأدب*، ص ١٠٧ .

على الحضارة القائمة على الاستغلال والمال وللادة، فهو يترن من على الصليب لإنقاذ الإنسانية جموعاً معطياً الحياة للطبيعة والبشر.^١

وإذا أتحد السباب برمز المسيح، وبذا كأنه فادي العراق ومنقذ البشرية، فقد انفصل عنه بعد أن رماه النساء بعيداً، ولم يكن أمامه إلا أن يتظر منه معجزة الشفاء بعد أن ينس الطيب من إيجاد اللواء. ولعل الصورة الأجمل لاستدعاء تلك المعجزات هي قوله:

(أميّتْ فيهفتَ المَسِيحُ / من بعْدِ أَنْ يَزْخُرَ الْحَجْرُ: / "هَلَمْ يَا عَازِرُ؟")^٢

لقد استعار الشاعر لنفسه رمز "العاذر" المؤمن المعدّب الذي أنقذه السيد المسيح من الموت، وهو على يقين أنه ينجي الأتقياء من كل ما يحيط بهم من أذى قبل أن يسألوه^٣، فبدلاً من أن يطلب اليه المباركة لتخالصه مما كان يعانيه من آلام جسدية، نسمع صوت السيد المسيح نفسه يناديه. فالشاعر الذي هله المرض، وأعيته النفس اليائسة لم يبق لديه إلا أن يبحث عن حبال المخلص، عسى أن تدلّي أمامه قبل أن تمسك به قبضة الموت:

وتحتَ التَّخَلِّ حِيثُ تَظُلُّ تَقْطُرُ كُلُّ مَا سَعَفَةً

تِرَاقْسَتِ الْفَقَانِعُ وَهِيَ تَنْجَرُ - إِنَّهُ الرُّطْبُ

تساقطَ مِنْ يَدِ الْعَذَرَاءِ وَهِيَ تَهَزُّ فِي لَهْفَةٍ

بِجَذْعِ التَّخْلَةِ الْفَرَعَاءِ (تَاجُ وَلِيدُكِ الْأَنْوَارُ لَا الْدَّهْبُ،

سِيُّصلِّبُ مِنْهُ حُبُّ الْآخَرِينَ، سِيرَيُّ الْأَعْمَى

وَيَبْعُثُ مِنْ قَرَارِ الْقَبْرِ مِنْتَاهِيَّهُ دَهْدَهُ التَّعْبُ

مِنَ السَّفَرِ الْطَّوِيلِ إِلَى ظَلَامِ الْمَوْتِ، يَكْسُو عَظَمَةَ الْلَّحْمَاءِ

وَيُوقَدُ قَبَّةَ الْثَّالِجِيَّ فَهُوَ بَحِبَّهِ يَشَبُّ!)^٤.

من الواضح هنا، أن الشاعر استهل قوله تعالى: (فَنَادَاهَا مِنْ تَحْتِهَا أَلَا تَخْرُنِي قد جعل ريشك تختلك سريراً، وهزّي إليك بجذع التخلة تساقط رُطْبًا حنياً، فكلي واشربي وقرّي عيناً)^٥. فعل قبرة الله التي خلصت السيدة مريم من

^١- عبسى بلاطة ،السباب حياته وشعره ،ص ٩٩.

^٢- بدر شاكر السباب،الديوان، ج ١، ص ٧٠٦.

^٣- جاء في إنجليل يوحنا أنَّ بسوع رفع عينيه إلى ربَّه بسأله أن يلبي نداءه في إحياء الموتى ليؤمن الجميع برسالته، "ولما قال هذا، صرخ بصوت عظيم: العاذر هلَّمْ خارجاً. فخرج الميت..". الإصحاح الثاني / ٤٣ - ٣٩ / وبنظر: إنجليل متى، الإصحاح الخامس / ٨.

^٤- بدر شاكر السباب:الديوان، ج ١، ص ٥٩٨ - ٥٩٩.

حزنها ومحنتها تسرّب إليه من خلال المعجزات التي أراد الله بها فورة تليّي دعوة رسوله عيسى عليه السلام، وتُخمد جنوة العلاقة بين ذات الشاعر والآخرين في هذه المرحلة لتصعد في صراعها مع الوحدة والمرض.

أيوب (عليه السلام):

يستوحى السّيّاب من المصائب التي حلّت بـ "أيوب" رمزاً للصبر على البلاء والإيمان بالمحن، والرضا بقضاء الله وقدره.^٤ وقد خصّص لذلك إحدى عشرة قصيدة، جمع عشرة منها في "سفر أيوب" وأفردت واحدة بعنوان "قالوا لأيوب". يفتح الشاعر السفر بقوله:

لَكَ الْحَمْدُ مِهْمَا اسْتَطَالَ الْبَلَاءُ / وَمِهْمَا اسْتَبَدَ الْأَلَمُ، / لَكَ الْحَمْدُ، إِنَّ الرَّزَا يَا عَطَاءُ / وَإِنَّ
المَصَبَّاتِ بَعْضُ الْكَرَمُ / / شَهُورٌ طَوَّلَ وَهَذِي الْجَرَاحُ / تَقْرَقَ جَنِيًّا مَثْلَ الْمُدَى /
وَلَا يَهْدِي النَّاءَ عَنِ الصَّبَاحِ / وَلَا يَسْخُّ اللَّيلُ أَوْجَاعَهُ بِالرَّدَى. / / جَهِيلٌ هُوَ السَّهَدُ
أَرْعَى سَهَاكٍ / بَعِينِيًّا حَتَّى تَفَيَّبَ التَّجُومُ / وَلِيمْسَ شَبَاكٌ دَارِي سَنَاكٌ. / / وَإِنْ صَاحَ
أَيُوبُ كَانَ النَّداءُ / لَكَ الْحَمْدُ يَا رَامِيًّا بِالْقَدْرِ / وَيَا كَاتِبًا، بَعْدَ ذَاكَ، الشَّفَاءُ!^٥

الشاعر في هذه القصيدة يجسد بلاءً طويلاً، وجراحه مدىًّا ترقق جنبه، ويشخص ألمه مستبداً، وداعه لا يهدأ، وليله لا يقوى على مسح أوجاعه، ومع كلّ هذا، فإنه متوحد مع "أيوب" بلاءً وصبراً واستسلاماً، فهو ليس خاضعاً لمصيره وقره فحسب؛ بل إنه يبلو سعيداً بعطاء وكرم وهذا يا الحبيب، وهذه المشاعر تغلب على كامل القصيدة، وكانتها "ابتهاج وداع وإحساسات مت concessa ولغة زاهد".^٦ وبنجمة تشفّع عن ألم وحزن ينادي زوجته مستعيداً لحظات الفراق حين "دق بابه القدر"^٧ وكيف ازدادت جراحه في الأرض الغريبة،

^١ سورة مرمر: ٢٤ - ٢٥ - ٢٦ / .

^٢ قال تعالى: ﴿ وَرَسُولاً إِلَيْيَ نَبِيِّ إِسْرَائِيلَ أُكَيْ قَدْ جَعَنْتُكُمْ بَآبَةَ مِنْ رَبِّكُمْ أَكَيْ أَعْلَمُ لَكُمْ مِنَ الطَّيْنِ كَهْبَةَ الظَّيْرِ فَأَنْفَخْ فِيهِ
فَبِكُونْ طَرِيًّا بِإِذْنِ اللَّهِ، وَأَبْرَئُ الْأَكْمَهُ وَالْأَبْرُصَ وَأَحْبِيَ الْمُونَى بِإِذْنِ اللَّهِ﴾. سورة آل عمران: ٤٩ / .

^٣ من الشخصيات التي نالت حظاً وافراً في القرآن الكريم شخصية أيوب عليه السلام، إذ أشار الله تعالى إلى المصائب التي حلّت به وإلى صراعه معها وصربه عليها إيماناً وتسليمها، بقوله: ﴿ وَأَيُوبُ إِذْ نَادَ رَبَّهُ أَكَيْ مَسَّيَ الْصَّرَرَ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ. فَاسْتَجَبْنَا لَهُ فَكَشَفْنَا مَا بِهِ مِنْ ضَرٍّ وَآتَيْنَا أَهْلَهُ وَمَثَلْهُمْ مَعْهُمْ رَحْمَةً مِنْ عَنْدِنَا وَذَكْرِي لِلْعَابِدِينَ﴾. بنظر: سورة الأنبياء: ٨٣ - ٨٤ / .

^٤ بدر شاكر السّيّاب،*الديوان*، ج ١، ص ٢٤٨ - ٢٥٠. "سفر أيوب ١".

^٥ ولبد صالح خليفة، "الموز الدينية عند السّيّاب"، ص ٣. www.mizwa.com. تاريخ ١١/٧/٢٠٠٩.

^٦ بدر شاكر السّيّاب،*الديوان*، ج ١، ص ٢٥٢ "سفر أيوب ٢".

فكلّ شيء تحول إلى وحش يصارعه "الصوان والإسفلت والصخر والبرد"،^١ ولم يبق من قوّة لهذا الصراع إلّا إيمانه وتصرّعه إلى الله، فقد طلت قدرته تداعب خياله، أملاً أن تعيد إليه حياته المأهولة في قريته بين زوجته وأطفاله: **يارب أيوب أرجع على أيوب ما كانا: / جيكورا والشمس والأطفال راكضة بين النخيلات / وزوجه تمرى وهي تبسم.**^٢

ويظلّ الإيمان بالله هو العامل الموجّه لذلك الرضا المطلق في قوله: **قالوا لأيوب: "جفاك الإله!" / فقال: "لا يجفو / من شد بالأعنان، لا قضاه / تُرخي ولا أjfافه تغفو" / يا رب لا شكوى ولا عتاب، / ألسْت أنت الصانع الجسما؟ / فمن يوم الزارع التما / من حوله الزرع، فشاء اخرب / لزهرة والماء للثانية؟ / هيهات تشكو نفسي الراضية.**^٣

ولكنّ هذا الرضا لم يحمل دائمًا المعنى الفلسفـي الذي حمله "أيوب"، فالسيّاب لم يكن دائمًا مثل "أيوب"، فحين تضاعفت الآلام هبّ يطلب من الله الخلاص في شيءٍ من الترق: **أليس يكفي أيتها الإله / أنَّ الفنانَ غَايَةُ الْحَيَاةِ / فتصبِّحُ الْحَيَاةَ بِالْقَنَاطِمِ؟ / تخيلي، بلا ردِّي، حطام: / سفينةٌ كسيرةٌ تطفو على الماء؟ / هاتِ الرَّدِّي، أريدُ أنْ أَنَامُ / بين قبورِ أهلي المبعثرةُ / وراءَ ليلِ المقبرةِ / رصاصةَ الرَّحْمةِ يا إله!**^٤

يدوّن هذا الترق في استبدال السيّاب عباريّ المنادي المضاف إلى المتكلّم: **"يارب أيوب — يارب" اللذان تدلّان على الصراحة والاستسلام والتقرّب من الله بعباريّ المنادي المعرف بـ(ال) والتكرّة المقصودة: "أيتها الإله — يا إله"** اللذين تبعان المسافة بين الإنسان والله. ويرى عشري زايد أنّ "هذه التيرة المتترمة تذكّرنا قليلاً بنـذلك الوجه التوراتي الساخـط الذي يطالـنا لـ "أيوب" من السـفر المعـون باسمـه في العـهد القـدمـ، حيث يرتفـع صـوـته في وجه الـرب متذمـراً".^٥

^١- المصدر نفسه، ص ٢٥٤ "سفر أيوب ٣".

^٢- المصدر نفسه، ص ٢٥٨ "سفر أيوب ٤".

^٣- بدر شاكر السيّاب، *المديوان*، ج ١، ص ٢٩٦ - ٢٩٨ "قالوا لأيوب".

^٤- المصدر نفسه، ص ٧٠٦، "في غاية الظلام".

^٥- جاء في "العهد القديم" على لسان أيوب: "دفعني الله إلى الظلام، وفي أبيدي الأشارر طرحني، كنت مستريحًا فزععني، وأمسك بفمـي فحطـمنـي ونصـبـنـي له غـرـضاً. أحـاطـتـ بـي رـماـنهـ شـقـكـلـيـ وـمـمـنـقـقـ، سـفـكـ مـرـارـيـ عـلـىـ الأـرـضـ. بـيـحـمـيـ اـقـحـاماـ عـلـىـ اـفـحـامـ، بـعـدـ عـلـىـ كـجـارـ". بـنظـرـ: سـفـرـ أيـوبـ: الإـصحـاحـ ١٦ـ ١١ـ ١٣ـ ١٢ـ ١٤ـ / .

^٦- على عشري زايد، *استدعاء الشخصيات التراثية*، ص ٩٢.

ومهما يكن من أمر، فإن اختيار السيّاب رمز "أبواب" واتجاهه معه كان الأكثر ملاءمة لبث آلامه وآماله، حتى كدنا لا نعرف أيهما المتحدث؛ بل انتابنا شعور بأنّ "أبواب" حقيقة هو من يهمس أو يصرخ راجياً من الله الخلاص. فالشاعر لا يتحدد من رمزه واجهةً يتستر خلفها ويفضي على لسانها بأحساس غريبة عنها؛ بل ينوب ويترجّم مع رمزه حتّى نخالهما حقيقةً واحدةً لا يمكن أن تخيّل بينهما، فكأنّ كلّ واحداً منها هو الآخر.

خاتمة واستنتاجات:

تبين مما تقدّم، أنّ السيّاب لم يكتفِ باختيار الرموز الدينية وإعادة أبعادها ودلائلها القديمة؛ بل أضاف إليها من واقعه الشعوريّ أبعاداً دلالات جديدة نابعة من أحداث عصره وضمير قضيّاه، ليتّبع وحلّة عامة تستشرف المستقبل في ثقة الإنسان المطمئن إلى مصيره، وتلمسهنا في قوله: "فإِنَّ اسْنَانَ كَائِنٍ ذُو تَارِيخٍ ذُو مَاضٍ... وَمِنْ هَذَا الْمَاضِيِّ، هُنَّهُنَّ الْجَنُورُ، يَأْتِي الْأَمْلِ... مِنْ هَذَا الْمَاضِيِّ الْجَنُورِ تَكَلَّلَ هَامَةُ الشَّجَرَةِ" عبر جذعها الأجرد اليابس هنا الحاضر بالورق والزهر والثمر^١. وقد أسفّر هذا الكلام عن رسم صورتين متقابلتين للواقع الراهن: الأولى، تمثّل الفبح بابعاده المختلفة، والثانية، تبرز الجمال معانيه المتعددة، وقد نجم عن ذلك نتائج، أهمّها:

- ١- استطاع الشاعر أن يحقّق ردّة فعل عكسيّة لدى المتلقّي، قوامها رفض سلوك الشخصيّات التي مثلّت خططيّة "آدم" وجريمة "قابيل" وفساد "يأجوج ومأجوج" وفسق أهل "سلوم وعامورة"، ومن ثمّ إعادة بناء ذاته على تقيّدها، فـ " حين يفضح الشاعر عالمًا لإنسانًا فإنه يبيح فيما بيني لما كان واجب الوجود ".^٢
- ٢- إنّ توظيف الشاعر رمز محمد إلى جانب الرمز التقىض له ضمن إطار صوره أدى إلى لقاء الفنّ والحياة معاً؛ ففي هذا التوظيف يحسّد حيّ لفارقته ثنائية صدّيقية، تثير المتلقّي مجللية الصراع بين طرفها من جهة، وبتجذبه إلى وجهها التناص من جهة أخرى، فيقاد تلقائيًا إلى الحرّكة بعد السكون وإلى الثورة بعد الاستكانة.
- ٣- إنّ اتحاد الشاعر برمز السيد المسيح، وتوظيفه على صورة البطل الثوريّ المتذكر لذاته المضحي بنفسه من أجل أمّته تأكيد أنّ بعض روّى الماضي تمتلك فاعلية خصبة بما تحمله من طاقة وسحر قادرٍ على إضاءة الحاضر،^٣ واستشراف المستقبل. إذ إنّ "الشّعر هو الإنسان ذاته في استياق العالم الراهن، وتوقع العالم المقبل":^٤
- ٤- أما امتراجه مع رمز "أبواب" فيتضمن مستوىً عميقاً من الدلالة بوحى، براحة الشاعر التّفسيّة، ومدى إدراكه

^١- ماجد صالح السامرائي، رسائل السيّاب، ص ٨٢. والنص من رسالة إلى الدكتور سهيل إدريس بتاريخ: ١٩٥٨/٥/٧.

^٢- ربّيه حبيسي، "الشّعر في معركة الوجود" مجلّة شعر، ص ٩٠.

^٣- سلام كاظم الأوسي، "الرواية الاستشرافية - التّاريخية في الشعر العربي المعاصر" ، مجلّة الجندول، ص ٣.

^٤- أدونيس، "الشعر العربي ومشكلة التجديد" مجلّة "شعر" ، ص ٩٧-٩٨.

وعيه بعلم جلوى التمرّد الميتافيزيقي الذي من شأنه أن يساعد بين الإنسان وأية فكرة مجتمعية؛ لأنّه يتوجّه بصفة أساسية إلى الكليّات المنفصلة عن كلّ واقع تارّيخي.^١ وهذا ما ينافي مهمّة الشاعر ودور الشعر في معركة الوجود.

٥ - وبجمل القول، أنّ السّيّاب عَبَر عن براعته في استئمار الرّموز الدينية ليجعل من فاعليتها حضوراً فيتطوّر قوانين الحياة الاجتماعية التي من شأنها أن تخلق عالماً جديداً يليق بإنسانية الإنسان.

قائمة المصادر والمراجع

- ١ - أدونيس، "الشعر العربي ومشكلة التجديد" مجلة شعر ، العدد /٢١ ، ١٩٦٢ م.
- ٢ - إسماعيل، عز الدين، *الشعر العربي المعاصر قضایاه وظواهره الفنية والمعنوية*، الطبعة الثالثة، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٨١ م.
- ٣ - البصري، عبد الجبار، "دراسة جديدة في الشعر العربي المعاصر" ، مجلة الآداب، عدد تشرين الثاني، ١٩٦٤ م.
- ٤ - بلاطة، عيسى، *السيّاب حياته وشعره*، بيروت: دار النّهار، ١٩٧٨ م.
- ٥ - حاكبيسون، رومان، *قضایا الشّعرية*، ترجمة محمد الولي ومازن حنون، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء : دار توبيقال، ١٩٨٨ م.
- ٦ - حيرا، إبراهيم حيرا، *التارواجواهر*، الطبعة الثالثة، بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ١٩٨٣ م.
- ٧ - الجيوشي، سلمى الخضراء، *الاتّجاهات والحرّكات في الشعر العربي الحديث*، ترجمة عبد الواحد لولوة، الطبعة الثانية، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة، ٢٠٠٧ م.
- ٨ - حبيشي، رينيه، "الشعر في معركة الوجود" مجلة "شعر" العدد /١ ، ١٩٥٧ م.
- ٩ - حسن، عبد الكريم، *الموضوعية البنوية*، دراسة في شعر السيّاب، الطبعة الأولى، لبنان، بيروت: المؤسّسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٣ م.
- ١٠ - حميد، حسين، "الرواية العربية" ، جريدة الثورة، الملحق الثقافي، العدد (٧٦٦) /٢٢ ، ١١/١١/٢٠١١ م.
- ١١ - خليفة، وليد صالح، "الرموز الدينية عند السيّاب" ، www.nizwa.co ، ٢٠٠٩ - ١١ - ٧.
- ١٢ - خليل حجا، ميشال، *الشعر العربي الحديث*، من أحمد شوقي إلى محمود درويش، الطبعة الأولى، بيروت: دار العودة، ١٩٩٩ م.
- ١٣ - دي سوسيير، فردان، *محاضرات في الألسنية العامة*، ترجمة يوسف غازى ومجيد النّصر، لبنان،

^١ - عز الدين إسماعيل، *الشعر العربي المعاصر قضایاه وظواهره الفنية والمعنوية*، ص ٤١٠ .

- جونيه: دار نعمان للثقافة، ١٩٨٤ م.
- ٤- سعوان، صهيب، **مقدمة في التصوّف**، الطبعة الأولى، دمشق: دار المعرفة، ١٩٨٩ م.
- ٥- سليمان، وفيق، "آليات التص وفاعليات مقابل الشاص"، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، العدد ٣/، سوريا، إيران: جامعة تشرين، جامعة عمان، خريف ٢٠١٠ م.
- ٦- السيّاب، بدر شاكر، **الذيوان**، بيروت: دار العودة، ١٩٨٦ م.
- ٧- عباس، إحسان، **بدر شاكر السيّاب**، دراسة في حياته وشعره، الطبعة الرابعة، لبنان، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٨ م.
- ٨- عشري زايد، علي، **استدعاء الشخصيات التراثية**، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٧ م.
- ٩- عوض، لويس، **الثورة والأدب**، القاهرة: منشورات روزاليوسف، ١٩٦٧ م.
- ١٠- غاشنف، غيورغي، **الوعي والفن**، ترجمة: د. نوفل نبيه، مراجعة: د. سعد مصلوح، عالم المعرفة، العدد ٤٦/ الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، شباط ١٩٩٠ م.
- ١١- غبرو، بيار: **علم الدلالة**، ترجمة أنطوان أبوزيد، الطبعة الأولى، بيروت، باريس: منشورات عوبيات، ١٩٨٦ م.
- ١٢- كاظم الأوسي، سلام: "الرؤى الاستشرافية - الناحية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة الجندول، العدد ١٢/، تشرين الثاني، ٢٠٠٢ م.
- ١٣- كرم، سرجون، "الدلالة الدينية وتحولها في الشعر الفلسطيني" ، مقال في موقع شبكة المعلومات السورية القومية الاجتماعية، تاريخ ٢٠٠٧/٤/١٢، www.ssnp.info/
- ١٤- ماجد صالح السامرائي، **رسائل السيّاب**، بيروت: دار الطبيعة، ١٩٧٥ م.
- ١٥- ابن مراد، إبراهيم، **مقدمة لنظرية المعجم**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٧ م.
- ١٦- ميّا، فاخر صالح، **النظم الإبداعي عند بدر شاكر السيّاب**، الطبعة الثانية، اللاذقية: دار بصمات، ٢٠١١ م.
- ١٧- ويزرات، ويليام، "الأسطورة والتموّج البدائي" ، ترجمة محبي الدين صبحي، مجلة الأفلام، العدد ٨/، آيار، ١٩٧٦ م.

کاربردهای دلالت مجازی در زمینه‌ی دینی شعر سیاب

د. ابتسام حمدان*

هند عکرمۀ**

چکیده:

قرآن مجید و انجیل دو منبع اصلی به شمار می‌روند، که شاعران معاصر عرب برای اظهار نظرات و دیدگاه شان، به آنها اهمیت داده‌اند. شاید «سیاب» از پیشگامان این زمینه باشد.

وی شاعر هوشیار و با فراست بود طوریکه توانست از مواضع اصیل، ارزش‌های مختلف و نمادهای خیال پردازانه استفاده کند. این روش باعث هم آشکار کردن تجربه‌ی خود شاعر، و هم برای بیان تجربه عمومی و انسانی فraigیر می‌باشد.

وی هنگامی که نمادهای سر پیچی، دشمنی و نابهنجاری به شخصیت‌ها، جاها و گروه‌ها را در جهان امروزی نمایش داده است، یک واقعیت پر از شکاف‌های ویرانی، نگرانی، انزجار و شکایت را مجسم می‌کند. نه فقط این بلکه استفاده‌ی وی از نماد مؤمن صبور و قهرمان فداکار، به عنوان یک الگوی پیشگام، یک رستاخیز تمدنی که در شرق و غرب جهان عرب می‌باشد، و از عراق شروع می‌شود، وی این مسئله را با نگاه و دیدگاهی ژرف‌تر از همه دیدگاه‌های ایدیولوژیک به تصویر می‌کشد.

کلید واژه‌ها: نمادهای دینی، دلالت مجازی، ابداع کردن دلالت.

*دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشریف، لاذقیه.

**دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشریف، لاذقیه.

The functions of Metaphor in the Religious Aspects of Al-Sayyab's Poetry

Ebtiesam Hamdan*, Hind Akrama **

Abstract

The Holy Quran and the Bible are two main sources used by contemporary Arab poets in expressing their views and opinions .Al-Syyab is probably a pioneer.

He was a clever and adept poet who could employ noble stances, various values and imaginative symbols. These strategies caused the materialization of the poet's personal intentions and the expression of general and human experiences. When he displays symbols for disobedience, enmity, and abnormalities in people, places and communities, he shows realities of destruction, fear, and discontent. Moreover, he employs the symbols of patient righteous man and selfless hero as a model; he presents a revival of civilization in the east and west of the Arab world, which starts at Iraq. He displays this with a farsighted vision which is deeper than the ideological positions.

Keywords: religious symbol, metaphor, figurative meaning, innovative meaning.

* - Associate Professor, Tishreen University, Syria.

** - Student of Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

معالم نظام التركيب الإسنادي في مرحلة التأسيس

* الدكتور إبراهيم محمد البب

** عبد الحميد صالح وفاف

الملخص

يرصد هذا البحث بشكل موجز الأفكار الأولى لبناء نظام التركيب الإسنادي في الجملة عند سيبويه ومتابعة النحاة له في بناء هذا النظام وتطوره، ولما كان كتاب سيبويه أول كتاب نحووي موثوق بصحته يصل إلينا، فإن هذه الأفكار التي نراها في الكتاب تشكل نقطة البداية في بناء النظام النحوي العام، وما نظام التركيب الإسنادي إلا جزء من هذا النظام وأينما على صورته المكتملة عند النحاة المتأخرین، فكان هذا البحث لرصد بدايات تشكيل هذه الصورة، وقد كان في قسمين رئيسين: الأول الحديث عن نظام التركيب الإسنادي الاسمي، والثاني الحديث عن نظام التركيب الإسنادي الفعلى، وجاء ضمن كل قسم منهما بشكل أساسی بعض كلام سيبويه الذي يرسم معالم هذا النظام من حيث عنصراته وطبيعة علاقته هذين العنصرين بعضهما مع بعض وترتبيهما، ليتلو ذلك بعض كلام المبرد حول هذه القضايا مختوماً بإشارات موجزة عن عمل النحاة الخالفين في تطوير هذا النظام.

كلمات مفتاحية: التركيب، الإسناد، الاسم، الفعل.

مقدمة:

يستطيع المطلع على كتب النحاة أن يلاحظ أفهم يتحدثون عن الجملة من حيث إنها تركيب إسنادي حديثاً منظماً، حيث يجري الحديث عن مصطلحات من مثل التركيب (Structure) والإسناد (Predicate) وغيرها، كما يبينون العلاقة الإسنادية في الجملة، ويشرحون أحوال الإسناد بشكل يكشف عن تبلور هذه القضية في النحو العربي ولا سيما عند النحاة المتأخرین، ولا شك أن هذه القضية النحوية كغيرها من القضايا مرت بمراحل متعددة من التطور حتى وصلت إلى ما وصلت

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

** - طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

إليه من حسن التنظيم والتنسيق، ولذلك يحاول هذا البحث إلقاء ومضة بسيطة على طفولة البحث في التركيب الإسنادي.

- أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهمية هذا البحث من محاولة الاطلاع على المسائل النحوية المختلفة في طور النشأة حتى يمكن دراسة تطورها، وفهم الفكرة التي بنيت عليها لتسهيل درسها، وهي فكرة غير جديدة، إلا أنها لم تزل ما تستحقه من البحث والدراسة، فالقضايا النحوية التي يستطيع الباحث البحث في نشأتها كثيرة، وما هذا البحث إلا حلقة من حلقات هذه الفكرة، فهو محاولة لرؤيه عنصر من عناصر النظام النحوي في طور النشأة رغبة في معرفة القضايا النحوية في مهدها الأول ليصير إلى دراسة تطورها فيما بعد.

- منهج البحث:

يقوم هذا البحث على استقراء كلام النحاة، ولا سيما سيبويه والم يريد، بهدف تحليل كلامهم لمعرفة الأفكار التي تتضمنها تحته واستنتاج عناصر التركيب الإسنادي كما تبدو فيه.

- التركيب الإسنادي في الجملة الاسمية:

تحدث سيبويه ت(١٨٠هـ) عن التركيب الإسنادي في بداية كتابه عندما عقد باباً للمسند والممسندي إليه، فقال: "هذا باب المسند والممسندي إليه وهو ما لا يستغني واحد منها عن الآخر ولا يجد المتكلم منه بدأ، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه، وهو قوله: عبد الله أخوك وهذا أخوك، ومثل ذلك قوله: يذهب زيد، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء"^١، ويحمل كلام سيبويه هذا في ثناياه ثلاثة قضايا أساسية، الأولى: هي قضية التلازم الحتمي بين طرفين الإسناد، إذ لا يستغني أحدهما عن الآخر، وإنما نجد أن هذا الأمر يؤكد سيبويه كثيراً في كتابه، كقوله نقاً عن أستاذة الخليل ت(١٧٠هـ): "إذا ابتدأت الاسم فإنما تبتدئه لما بعده، فإذا ابتدأت فقد وجب عليك مذكور بعد المبتدأ لا بد منه وإلا فسد الكلام ولم يسع لك"^٢، فمحوري هذا التلازم بين طرفي الإسناد في التركيب الإسنادي الاسمي هو أن الغاية من المبتدأ هي خبره، فتعبير الخليل يعني أن الغاية من الابتداء بالاسم ما بعده وهو الخبر، ليقرر وجوب ذكر هذا الخبر، فهو ما لا بد منه حتى لا يفسد الكلام، وهذا الأمر يقودنا إلى القضية الثانية، وهي أن سيبويه إنما يتحدث عن التركيب الإسنادي تحت ظلال الجملة التي يطلق عليها الكلام، وليس الحديث عن التركيب الإسنادي معزلاً عن

^١ - سيبويه، الكتاب، ٤٨/١.

^٢ - المصدر نفسه، ٤١١/٢.

الجملة أبداً، فهو في قوله الأول يذكر أن وجوب ذكر الخبر لا يجد المتكلم منه بدأ، فذكره للمتكلم يعني أن الحديث واقع لتحقيق مبدأ الجملة، ولم يكن للمتكلم بد من ذكر الخبر لأن هذا الخبر هو الذي تتم به الفائدة التي يريد لها المتكلم، وجاء فيما بعد ذكره لكلام الخليل ليؤكد أن الغاية هي الجملة عندما ذكر أن عدم وجود الخبر أو عدم ذكره يؤدي إلى فساد الكلام، والقضية الثالثة التي نجدها في قول سيسيويه تتعلق بالمصطلح، ذلك أننا نجد أن سيسيويه يعبر عن التركيب الإسنادي الاسمي بقوله: الاسم المبتدأ والمبني عليه، وذلك عائد إلى غياب مصطلح الجملة عند سيسيويه، إلا أنه قد يعبر عن هذا التركيب الإسنادي بالابتداء فقط، فالابتداء في قوله: "كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء" معناه كما نفهم من كلامه هو هذا التركيب الإسنادي أو الجملة الاسمية كاملة، وليس المبتدأ فقط، وقد استعمل سيسيويه الابتداء معنى التركيب الإسنادي الاسمي كاملاً في غير موضع، كما في حديثه عن دخول كان وأخواتها على الجملة الاسمية، فقال عن المبتدأ والخبر بعد دخول كان عليهمما: "وهما في (كان) بمترتهم في الابتداء إذا قلت عبد الله منطلق"^١، فقوله: بمترتهم في الابتداء، أي في التركيب الإسنادي الاسمي كما ييلو واضحأً.

أما حديث سيسيويه عن أحوال هذا التركيب الإسنادي الاسمي وترتيبه فقد جاء في موقع متفرقة من الكتاب^٢، إلا أننا نجد أن سيسيويه قد رسم المعلم الأساسية لنظام التركيب الإسنادي في الجملة الاسمية عندما أراد أن يعرف المبتدأ، فقال في باب الابتداء: "فالمبتدأ كل اسم ابتدئ لين عليه كلام، والمبتدأ والمبني عليه رفع، فالابتداء لا يكون إلا بمبني عليه، فالمبتدأ الأول والمبني ما بعده عليه، فهو مستند وممسنده إليه، واعلم أن المبتدأ لا بد له من أن يكون المبني عليه شيئاً هو هو ، أو يكون في مكان أو زمان، وهذه الثلاثة يذكر كل واحد منها بعدهما يبتداً، فأما الذي يبين عليه شيء هو هو ، فإن المبني عليه يرتفع به كما ارتفع هو بالابتداء، وذلك قوله: عبد الله منطلق، ارتفع عبد الله لأنه ذكر لين عليه المنطلق، وارتفع المنطلق لأن المبني على المبتدأ بمترته"^٣.

وعنصرا نظام التركيب الإسنادي الاسمي، كما ييلو من كلام سيسيويه، هما: طرفا الإسناد، وهما المستند والممسنده إليه أو المبتدأ والخبر، والمبتدأ قبل الخبر في الأصل من حيث الترتيب، والتلازم لا بد منه

^١ - الكتاب، ٨٧/١.

^٢ - انظر: عز الدين مخلوب، المثال النحواني العربي، ص ١٥٠.

^٣ - انظر: د: مصطفى جطلي، نظام الجملة، ص ١٧-٣١.

^٤ - الكتاب، ١٢٥/٢.

بين طرف الإسناد، وحكم طرف الإسناد هو الرفع، والرافع للمبتدأ هو الابتداء، وللخبر المبتدأ والابتداء معاً، وحكم الطرف الثاني في الإسناد (الخبر) أن يكون تاليًا، وأن يكون هو المبتدأ في المعنى أو في مكان أو زمان على حد تعبير سبيوبيه، ويؤكد سبيوبيه الترتيب في التركيب الإسناadi، فإن هذه الثلاثة حكمها أن تكون بعد الاسم المبتدأ به، ويؤكد سبيوبيه العلاقة المعنوية بين طرف الإسناد، ذلك أن الخبر لا بد من أن يكون هو المبتدأ في المعنى، أما إذا كان الخبر جملة فلا بد من أن يكون في الجملة عائد إلى المبتدأ لا يجوز حذفه، وقد يجوز ذلك في الشعر على ضعف، يقول سبيوبيه: "ولا يحسن في الكلام أن يجعل الفعل مبنياً على الاسم ولا يذكر علامه إضمار الأول حتى يخرج من لفظ الإعمال في الأول ومن حال بناء الاسم عليه، ويشغله بغير الأول حتى يمتنع من أن يكون يعمل فيه، ولكنه قد يجوز في الشعر وهو ضعيف في الكلام"^١، فوجود هذا الضمير العائد إلى المبتدأ تأكيد على حتمية التلازم بين طرف الإسناد في التركيب الإسناdi، وإذا كان سبيوبيه يؤكد أيضاً كون المبتدأ أولاً في اللفظ والخبر تاليًا له، فإن هذا الخبر يشترك مع المبتدأ في أوليته في المعنى ليكون تاليًا في اللفظ فقط ما دام الخبر هو المبتدأ في المعنى.

إلا أن هذا الترتيب بين المبتدأ والخبر ليس واجباً، فرتبة المبتدأ في التقديم غير محفوظة، ويشير سبيوبيه إلى جواز تقسم الخبر على المبتدأ بقوله: "وزعم الخليل رحمة الله أنه يستتبع أن يقول: قائم زيد، وذاك إذا لم يجعل قائماً مقدماً مبنياً على المبتدأ كما تؤخر وتقدم فتقول: ضرب زيداً عمرو، وعمرو على ضرب مرتفع، وكان الحد أن يكون مقدماً ويكون زيد مؤخراً، وكذلك هذا، الحد فيه أن يكون الابتداء فيه مقدماً، وهذا عربي جيد، وذلك قوله: تعيي أنا، ومشنوه من يشنوك، ورجل عبد الله وخز صفتوك"^٢، وبالتالي فإن النظام الأساسي للتركيب الإسناadi الإسني أن يأتي المبتدأ أولاً ثم الخبر ثانياً في اللفظ، وهذه هي قاعدة هذا النظام أو الحد كما يقول سبيوبيه، إلا أن الخروج على هذا الحد جائز، فيجوز تقديم الخبر وتأخير المبتدأ في اللفظ، وهو عربي جيد كما يقول سبيوبيه، إلا أن تأخير الخبر على الابتداء أقوى كما يقول لأنه عامل فيه^٣، وهو مع ذلك يوجب تقديم الخبر في بعض الحالات، كما في قوله: كيف عبد الله، فقال: "وهذا لا يكون إلا مبذوعاً به قبل الاسم، لأنها من حروف الاستفهام"^٤، وفحوى كلام سبيوبيه هذا ما هو شائع عند النحاة والدارسين من وجوب تقديم الخبر

^١ - المصدر نفسه ، ١٣٨/١ .^٢ - الكتاب ، ١٢٥/٢ .^٣ - انظر: المصدر نفسه ، ١٢٢/٢ .^٤ - المصدر نفسه ، ١٢٧/٢ .

على المبتدأ إذا كان من الأسماء المستحقة للصدارة، وقد فصل النحاة والدارسون في موضوع الترتيب بين المبتدأ والخبر من وجوب تقديم المبتدأ إلى وجوب تقديم الخبر أو جواز التقديم والتأخير كما هو شائع في كتب النحاة.^١

وبناءً على المبرد (٢٨٥هـ) سيبويه في الإشارة إلى عناصر نظام التركيب الإسنادي الاسمي، وهو في ذلك متبع طريقة وأسلوبه ومنهجه ومصطلحاته، فقد باباً للمسند والمسند إليه، وعنون له بما يقارب ما عنون به سيبويه له، فقال: "هذا باب المسند والمسند إليه وما لا يستغنى كل واحد من صاحبه"^٢، فأكيد في العنوان التلازم بين طرفي الإسناد، ليؤكد أيضاً أن عدم الاستغناء هذا إنما هو واقع من حيث المعنى، وبالتالي فإن حديث المبرد عن التركيب الإسنادي الاسمي واقع أيضاً في حيز الجملة التي يشير إليها بمصطلح الكلام أحياناً مع استعماله لمصطلح الجملة، ويشرح لنا المبرد فحوى عدم إمكانية استغناء طرفي الإسناد بعضهما عن بعض للحتاجة إلى المعنى الصحيح بقوله: "فالابتداء نحو قوله زيد، فإذا ذكرته فإنما تذكره للسامع ليتوقع ما تخبره به عنه، فإذا قلت منطلق أو ما أشبهه صح لا يكون إلا شيئاً هو الابتداء في المعنى، نحو: زيد أخوك وزيد قائم، فالخبر هو الابتداء في المعنى، أو يكون الخبر غير الأول، فيكون له فيه ذكر، فإن لم يكن على أحد هذين الوجهين فهو محال"^٣، وإذا قرنتها بما يصلح حدث معنى واستغنى الكلام".^٤

ويردف المبرد هذا التلازم بين طرفي الإسناد بتأكيد العلاقة المعنوية بينهما، سواءً كان الخبر مفرداً أم جملة، وكلامه هنا يأتي متتابعاً لا في مواضع متفرقة كما فعل سيبويه، فقال: "واعلم أن خبر المبتدأ لا يكون إلا شيئاً هو الابتداء في المعنى، نحو: زيد أخوك وزيد قائم، فالخبر هو الابتداء في المعنى، أو يكون الخبر غير الأول، فيكون له فيه ذكر، فإن لم يكن على أحد هذين الوجهين فهو محال"^٤، ويلاحظ في عبارة المبرد هنا بعض الاختلاف عن عبارة سيبويه، ذلك أن ما يفهم من عبارة سيبويه عندما قال: "واعلم أن المبتدأ لا بد له من أن يكون المبني عليه شيئاً هو هو"^٥ أن الخبر هو المبتدأ في المعنى، أما في عبارة المبرد فالخبر هو الابتداء في المعنى، ولم يقل هو المبتدأ، وبين العبارتين فرق، ذلك أن المبتدأ اسم، وأنه اسم يحتل حيزاً في الوجود اللغطي والفعلي عند تركيب الجملة، أما الابتداء فهو

^١ - انظر: د: علي أبو المكارم، الجملة الاسمية، ص ٥٢-٥٨.

^٢ - المبرد، المقتصب، ٤/١٢٦.

^٣ - المصدر نفسه ، ٤/١٢٦.

^٤ - المقتصب، ٤/١٢٧-١٢٨.

^٥ - الكتاب، ٢/١٢٥.

عامل معنوي لا وجود له فعلياً بالشكل اللغظي عند صناعة الجملة، والميرد مدرك لذلك، فقد عرف الابتداء بقوله: " ومعنى الابتداء التتبّع والتعرية عن العوامل غيره وهو أول الكلام، وإنما يدخل الجار والناصب والرافع سوى الابتداء على المبتدأ" ^١، وإذا عدنا إلى ما قاله سيبويه وجدنا أن الرجل كان قد ذكر هذا الكلام أيضاً، فقال: " واعلم أن الاسم أول أحواله الابتداء، وإنما يدخل الناصب والرافع سوى الابتداء والجار على المبتدأ، ألا ترى أن ما كان مبتدأ قد تدخل عليه هذه الأشياء حتى يكون غير مبتدأ، ولا تصل إلى الابتداء ما دام مع ما ذكرت لك إلا أن تدعه... فالابتداء أول كما كان الواحد أول العدد والنكرة قبل المعرفة" ^٢، وإننا نجد أن سيبويه قال: " إن الاسم أول أحواله الابتداء" ، ولم يقل المبتدأ، ومن هنا نستطيع أن نوضح ما أراده الرجال من أن المقصود بالابتداء في هذين المرضعين هو المبتدأ، قال السيرافي ت (٣٦٨ـ): " وقول سيبويه: " اعلم أن الاسم أوله الابتداء يعني المبتدأ لأن المبتدأ هو الاسم المرفوع والابتداء هو العامل فيه" ^٣، وإننا نجد أن هذا يتكرر أيضاً، فعندما أراد الميرد أن يتحدث عن رافع المبتدأ والخبر قال: " فأما رافع المبتدأ فبالابتداء... والابتداء والمبتدأ يرفعان الخبر" ^٤، والكلام واضح هنا لا لبس فيه من حيث التمييز بين المصطلحين، ومن حيث القول برفع كل من المبتدأ والخبر، فالمبتدأ يرفع بالابتداء والخبر يرفع بعما جمِعاً، أي بالابتداء والمبتدأ، أما في عبارة سيبويه فقد ذكر ما نصه: " فأما الذي يبني عليه شيء هو هو فإن المبني عليه يرفع به كما ارتفع هو بالابتداء... لأن المبني على المبتدأ يترتب عليه" ^٥ وقد أشار السيرافي إلى اللبس في عبارة سيبويه، فذكر أنه قد قد يفهم من كلام سيبويه أن المبتدأ هو الذي يرفع الخبر فقط، أما الابتداء فيرفع المبتدأ فقط، وقد يوهم كلامه أيضاً أن الابتداء يرفع المبتدأ والخبر معاً لما ذكر أن المبني عليه يترتب عليه، وعلى هذا يكون الابتداء هو الرافع للخبر أيضاً، ليقرر السيرافي أخيراً مستنداً إلى كلام سيبويه هذا أن التعرية عن العوامل واقعة على المبتدأ والخبر، ولذلك جاز تقديم الخبر على المبتدأ مع بقائه مرفوعاً لأن علة رفعه قد تقدمت معه^٦،

^١ - المقضب، ١٢٦/٤.

^٢ - الكتاب، ٤٨/١.

^٣ - السيرافي، شرح كتاب سيبويه، ١٧٦/١.

^٤ - انظر تعبير الميرد عن المبتدأ بالابتداء في المقضب، ١٤٦/١ - ١٥٧/١ - ٣٨٣/١. وسوى ذلك.

^٥ - المصدر نفسه ، ١٢٦/٤.

^٦ - انظر: المصدر نفسه ، ٤٨/٢.

^٧ - الكتاب، ١٢٥/٢.

معه^١، وعلى أية حال، فإن ما يعنينا هنا هو أن المبرد ذكر هذا العنصر الثاني من عناصر تشكيل نظام التركيب الإسنادي الاسمي، وهو الحكم بالرفع على طرف الإسناد وإقرار الرافع لكل طرف منهما. أما موضوع ترتيب التركيب في الجملة الاسمية فقد تحدث عنه المبرد أيضاً في موقع متفرقة، كقوله: "وقتول: منطلق زيد، إذا أردت منطلق التأخير، لأن زيداً هو المبتدأ، وتقول على هذا: غلام لك عبد الله^٢"، وقد كان سبيوبيه أشار إلى قبح قول القائل: قائم زيد، إلا أن يكون (قائم) خيراً مقدماً كما أشرنا سابقاً، وكلام المبرد هنا إعادة لكلام سبيوبيه وإن اختلفت الأمثلة، ومن مواضع الحديث عن ترتيب هذا التركيب ما يذكره المبرد عن ترتيب طرف الإسناد في الجملة الاسمية بعد دخول إن وأخواتها عليها، ليقرر أن نظام هذا التركيب هنا هو عدم جواز التقىض والتأخير، قال: "ولا يجوز فيها التقىض والتأخير لأنها لا تصرف"^٣، ليشير إلى ذلك مرة أخرى مجازاً التقىض في حالة شبه الجملة، إذ يقول: "فأما التقىض والتأخير فهو: إن منطلق زيداً فلا يجوز لأنها حرف جامد ... ولكن إن كان الذي يليها ظرفاً فكان خيراً أو غير خير حاز ... وإنما حاز ذلك لأن الظروف ليس مما تعمل فيه (إن) لوقوع غيرها فيه"^٤، وإلى مثل ذلك كان قد أشار سبيوبيه عند حدديثه عن الحروف الخمسة^٥، وكذلك بجد حديث الرحلين عن ترتيب التركيب بعد دخول الأفعال الناقصة عليه متشابهاً^٦.

ولا يخرج النحاة فيما بعد عما قرره النحاة الأوائل من تحديد المعالم الأساسية لنظام التركيب الإسنادي في الجملة الاسمية، وإن كانت معالم هذا النظام تبدو عند النحاة بعد المبرد أكثر وضوحاً نظراً لتنظيم المادة النحوية بشكل أكثر اتساقاً مما كانت نراه عند النحاة الأوائل في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ولننظر في قول ابن جي (٣٩٢ ت)^٧ في باب المبتدأ، يقول: "اعلم أن المبتدأ كل اسم ابتدأه وعرته من العوامل اللغوية وعرضته لها، وجعلته أولاً ثان يكون الثاني خيراً عن الأول، ومستندًا إليه وهو مرفوع بالابتداء"^٨، ويقول في باب خير المبتدأ: "وهو كل ما أستدنه إلى المبتدأ وحدث به عنه، وذلك على ضربين مفرد وجملة، فإذا كان الخبر مفرداً فهو المبتدأ في المعنى، وهو مرفوع بالمبتدأ"^٩،

^١ - انظر: شرح كتاب سبيوبيه، ٤٥٧/٢.

^٢ - المقتصب، ١٢٧/٤.

^٣ - المصدر نفسه ، ١٠٩/٤.

^٤ - المصدر نفسه ، ١١٠-١٠٩/٤.

^٥ - انظر الكتاب، ١٣١/٢.

^٦ - انظر مثلاً: الكتاب، ١/٨٣-٩٠. المقتصب، ٤/٨٦-٩٠.

^٧ - ابن جي، اللمع في العربية، ص ١٠٩.

بالمبتدأ^١، كما يشير إلى أنه إذا وقع الخبر جملة فلا بد من عائد منها إلى المبتدأ^٢، وواضح من كلام ابن جيني السابق أنه جمع كل عناصر نظام التركيب الإسنادي في الجملة الاسمية التي كان قد تحدثنا عنها عند سيبويه والميرد اللذين كانوا قد ذكرنا هذه العناصر في موضع متفرق، وإننا لنلحظ الأمر ذاته عند متأخرى النحاة.

- التركيب الإسنادي في الجملة الفعلية:

ذكرنا سابقاً أن سيبويه تحدث عن التركيب الإسنادي عندما عقد باباً للمسند والمسند إليه، ويلاحظ في كلامه شيئاً أساسياً: الأول هو تشبيه التركيب الإسنادي الفعلي بنظيره الاسمي، والثاني تسميته لهذا التركيب الإسنادي الفعلي، أما عن الأول فقد مر معنا قول سيبويه بعد أن تحدث عن التركيب الإسنادي الاسمي عندما قال: "... ومثل ذلك قوله: يذهب زيد، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم الأول بد من الآخر في الابتداء"^٣، إذن فعلاقة التلازم بين طرف الإسناد التي تحدثنا عنها سابقاً موجودة في كل علاقة إسنادية سواء أكانت هذه العلاقة تفضي إلى تركيب اسمي أم تركيب فعلي، فجاجة الفعل (Verb) إلى الاسم (Noun) هنا هي كجاجة الاسم إلى الاسم الآخر هناك، والحديث دائماً ضمن مفهوم الجملة، ويلاحظ بعد أن سيبويه يحدد أسبقية التركيب الاسمي على التركيب الفعلي ضمن علاقة الإسناد الموجودة بين الطرفين في كل منهما، ذلك أنه قرر كما ذكرنا سابقاً أن أول أحوال الاسم هي الابتداء، وتقريره هذا مبني على أن الرافع للمبتدأ هو الابتداء، ولما كان الابتداء هو التعرية عن العوامل اللغوية، فإن دخول العوامل الأخرى لاحقة لهذه التعرية، يقول: "وذلك أنك إذا قلت عبد الله منطلق إن شئت أدخلت رأيت عليه فقلت: رأيت عبد الله منطلاقاً، أو قلت: كان عبد الله منطلاقاً، أو مررت بعد عبد الله منطلاقاً، فالابتداء أول كما كان الواحد أول العدد والنكرة قبل المعرفة"^٤، وتشبيهه لأولية الابتداء بأسبقية النكرة على المعرفة يعني أن الابتداء أصل كما أن النكرة أصل، والتعرية عن العوامل أصل، ليكون دخول الرافع والناصب والجار على الاسم المبتدأ بمثابة دخول أدلة التعرية على الاسم النكرة، وبالتالي تتحدد أولية التركيب الإسنادي الاسمي ضمن الجملة على التركيب الإسنادي الفعلي.

^١ - المصدر نفسه ، ص ١١٠ .

^٢ - انظر: المصدر نفسه ، ص ١١١ .

^٣ - الكتاب ، ٤٨/١ .

^٤ - المصدر نفسه ، ٤٨/١ .

أما فيما يخص النقطة الثانية، فقد ذكرنا أن سبيوبيه كان يسمى التركيب الإسنادي الاسمي تسميات متعددة، كأن يسميه الاسم المبتدأ والمبني عليه، أو الابتداء، وهذا عائد إلى غياب مصطلح الجملة كما قلنا، أما بالنسبة إلى التركيب الإسنادي الفعلاني، فإننا نجد أن سبيوبيه في كلامه عن المسند والمسند إليه لم يسمه، وإنما أكتفى بالتمثيل له، فقال: " ومثل ذلك قوله: يذهب زيد" ، وهو هنا يذكرنا بطريقته في قسمة الكلم وتسمية هذه الأقسام، فإذا كان هنا وأشار إلى قسمي التركيب الإسنادي فسمى واحداً وترك الآخر من دون تسمية، فإنه لما قسم الكلم كان قد ذكر الأقسام الثلاثة من اسم و فعل وحرف، فذكر تعريفاً لكل من الفعل والحرف، أما الاسم فاكتفى فيه بالتمثيل^١، كما يكتفي هنا للتركيب الإسنادي الفعلاني بالتمثيل، وسيوبيه إذا كان مثل له هنا فإنه يطلق عليه تسميات متعددة أيضاً في مواضع متفرقة من الكتاب، فنراه أحياناً يعين التركيب الإسنادي الفعلاني منطلاقاً من فكرة البناء عن طريق مقابلته بالتركيب الاسمي، كقوله: " هذا باب ما يكون فيه الاسم مبنياً على الفعل قديم أو آخر، وما يكون فيه الفعل مبنياً على الاسم، فإذا بنيت الاسم عليه قلت: ضربت زيداً ... فإذا بنيت الفعل على الاسم قلت: زيد ضربته..."^٢، فالتركيب الإسنادي الفعلاني هو ما يكون فيه الاسم مبنياً على الفعل، والاسمي عكسه، أي يكون فيه الفعل مبنياً على الاسم، وقد يختصر سبيوبيه هذه التسمية كلها ليسمى التركيب الإسنادي الفعلاني فعلاً، وتتكرر هذه التسمية كثيراً، وتأتي التسمية أحياناً في بعض أبواب الكتاب ابتداء من عنوان الباب، كقوله: " هذا باب ما يضاف إلى الأفعال من الأسماء، يضاف إليها أسماء الدهر، وذلك قوله: هذا يوم يقوم زيد... وما يضاف إلى الفعل أيضاً قوله: ما رأيته منذ كان عندي ومنذ جاءني..."^٣، ويتبين من أمثلته أن المقصود بالفعل هو التركيب الإسنادي الفعلاني كاملاً، فهو ما أضيف إليه (يوم) في قوله هذا يوم يقوم زيد، ليختتم هذا الباب بقوله: " جملة هذا الباب أن الزمان إذا كان ماضياً أضيف إلى الفعل وإلى الابتداء والخبر لأنه في معنى إذ، فأضيف إلى ما يضاف إليه إذ، وإذا كان لما يقع لم يضف إلا إلى الأفعال لأنه في معنى إذ، وإذا هذه لا تضاف إلا إلى الأفعال"^٤، لنراه يطلق تسمية الفعل على التركيب الإسنادي الفعلاني، كما يسمى التركيب الإسنادي الاسمي بالابتداء والخبر في هذا الموضوع.

^١ - انظر: المصدر نفسه ، ٤٠/١.

^٢ - المصدر نفسه ، ١٣٣/١ .

^٣ - المصدر نفسه ، ١٣٦/٣ .

^٤ - الكتاب ، ١٣٨/٣ . وانظر: المowa النحوى، ص ١٥١-١٥٠ .

وإذا كان سيبويه قد أجاز مع وجود علاقة التلازم بين طرفين الإسناد تقديم الخبر على المبتدأ في التركيب الإسنادي الاسمي، فإنه في التركيب الإسنادي الفعلي لا يجوز ذلك، فرتبة الفاعل أن يأتي بعد الفعل، وهي رتبة محفوظة لا يجوز تغييرها، وقد أشار إلى ذلك في غير موضع^١، فمن ذلك ما ذكره سيبويه في باب يحمل فيه الاسم على اسم مبني عليه مرة ويحمل مرة أخرى على اسم مبني على الفعل، فقال: "وقتقول: زيد ضربني وعمرو مررت به، إن حملته على زيد فهو رفع لأنّه مبتدأ والفعل مبني عليه، وإن حملته على المنسوب قلت: زيد ضربني وعمراً مررت به ... فإن قلت: ضربني زيد وعمراً مررت به، فالوجه النصب لأن زيداً ليس مبنياً عليه الفعل مبتدأ، وإنما هو هنا بمثابة التاء في ضربته..."^٢، ويعنينا من كلام سيبويه هنا أمثلته التي جاء بها، ومع أن هذه الأمثلة التي جاء بها أمثلة لعطف الجملة الاسمية على الجملة الفعلية على الجملة الفعلية، إلا أنها توضح أن الفاعل إذا تقدم على الفعل أصبح مبتدأ، وتحول التركيب الإسنادي الفعلي إلى تركيب إسنادي اسمي، ففي مثاله الأول: "زيد ضربني وعمرو مررت به" ذكر أن الفعل مبني على الاسم، ولذلك رفع الاسم على الابتداء، وفي مثاله الأخير: "ضربني زيد وعمراً مررت به" ذكر أن الفعل ليس مبنياً على الاسم، فهو ليس مبتدأ بل فاعل، وتبدو هذه الفكرة أكثر وضوحاً عندما تتضح فكرة البناء التي يذكرها سيبويه كثيراً في كتابه، وقد شرح السيرافي هذه الفكرة فقال: "إذا قال: بنيت الاسم على الفعل فمعنى أنه جعلت الفعل عاملاً في الاسم كقولك: ضرب زيد عمراً، فزيد وعمرو مبنيان على الفعل ... وإذا قال لك: بنيت الفعل على الاسم، فمعنى أنه جعلت الفعل وما يتصل به خبراً عن الاسم، وجعلت الاسم مبتدأ كقولك: زيد ضربته، فزيد مبني عليه ضربته وضربيته مبني على الاسم"^٣، ولعل خير ما يدل على حكم سيبويه على ترتيب الفعل مع فاعله هو قوله عندما تحدث عن الأفعال التي تستعمل وتلغى: "الحد أن يكون الفعل مبتدأ إذا أعمل"^٤.

وإذا كنا نتحدث عن فكرة سيبويه في ترتيب التركيب الإسنادي الفعلي من حيث جعل الفعل أولاً ويليه الفاعل، فإننا مع ذلك نتحدث أيضاً عن العامل في الفاعل الذي رفعه، أي العامل في الطرف الإسنادي الثاني، فكنا رأينا أن سيبويه يرى أن الابتداء يرفع المبتدأ وهو جميعاً يرفعان الخبر في التركيب

^١ - انظر: نظام الجملة، ص ٥٢.

^٢ - الكتاب، ١٤٧/١.

^٣ - شرح كتاب سيبويه، ٣٧٢/١.

^٤ - المصدر نفسه ، ١٧٦/١ . وانظر: شرح كتاب سيبويه، ٩/٣ .

الإسنادي الاسمي في أحد الوجوه التي تفهم من كلامه، أما هنا فقد كنا ذكرنا تفسير السيرافي لفكرة البناء التي تردد في كتاب سيبويه، وكان مما ذكره أن سيبويه إذا قال: بني الاسم على الفعل، أي جعل الفعل عاملًا في الاسم، كما في قولنا: ذهب زيد، فالعامل في الفاعل إذن هو الفعل، وإذا قلنا: ضرب زيد عمرًا، فالفعل عامل في الفاعل الرفع وفي المفعول النصب، ويتحدث سيبويه عن عمل الفعل في الفاعل في موضع مختلف، وهو لا يستعمل دائمًا عملية البناء للدلالة على أن الفعل هو العامل في الفاعل، بل إنه قد يلتجأ إلى فكرة الحدث الكامنة في الفعل وانشغاله بالفاعل، إذ يقول: "هذا باب الفاعل الذي لم يتعده فعله إلى مفعول، والمفعول الذي لم يتعد إليه فعل فاعل، ولم يتعد فعله إلى مفعول آخر، والفاعل والمفعول في هذا سواء يرتفع المفعول كما يرتفع الفاعل لأنك لم تشغل الفعل بغیره وفرغته له كما فعلت ذلك بالفاعل"^١، وهو هنا يتحدث عن نائب الفاعل وعلامة رفعه، فرأى أن المفعول إنما ارتفع على أنه نائب فاعل لأن الفعل اشتغل به كما كان قد اشتغل بالفاعل في حالة الفعل المبني للمعلوم، وكلام سيبويه السابق له علاقة وثيقة بنظام القاعدة أيضًا، فسيبويه هنا يسوغ رفع نائب الفاعل الذي كان في الأصل مفعولاً به وحقه النصب، وتوضيغه هذا جاء بالاعتماد على فكرة الحدث الكامن في الفعل، وله أيضًا صلة وثيقة بالتأدية المعنية، أي ما قصد إليه المتكلم، فأنت لم تشغل الفعل بغیره وفرغته له كما فعلت بالفاعل على حد قوله، وبالتالي فإن لقصد المتحدث أثراً مهماً في تنظيم القاعدة، إذ من هنا ارتفع نائب الفاعل كما ارتفع الفاعل سابقاً بالاعتماد على أن الفعل اشتغل به ولم يشتعل بغیره، وهذا الكلام يمت بصلة أيضاً إلى عملية البناء الفكري للجملة، كيف صنعت؟ وكيف رتبت؟ وله علاقة بالحدث وفكerte كما قلنا، وله علاقة بالتعييد، وهي أمور لا نستطيع بحال أن نفصل فيما بينها إلا من حيث التقسيم المنهجي للدراسة، وهذه الأفكار السابقة نراها تردد في كتاب سيبويه، لتشمل عملية ترتيب عناصر الجملة سواء منها الإسنادية وغير الإسنادية، كقوله في باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول: "وذلك قوله: ضرب عبد الله زيداً، — عبد الله ارتفع ها هنا كما ارتفع في ذهب، وشغلت ضرب به كما شغلت به ذهب، وانتصب زيد لأنه مفعول به تعدى إليه فعل الفاعل، فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول، وذلك قوله: ضرب زيداً عبد الله، لأنك إنما أردت به مؤخراً ما أردت به مقدماً، ولم ترد أن تشغل الفعل بأول منه وإن كان مؤخراً في اللفظ، فمن ثم كان حد اللفظ فيه أن يكون الفاعل مقدماً، وهو عربي جيد كثير، كأهم إنما

يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم ببيانه أعني، وإن كانا جميعاً يهتمان بهم ويعنياهم^١، ونراه هنا يجمع في كلامه أفكاراً شتى كلها تستحق البحث والعناية، وأولها أن الفاعل ارتفع مع الفعل المتعدي لأنه شغل به كما شغل به في حالة الفعل اللازم، وثانيها تعمي الفاعل هذا إلى المفعول به، وثالثها التقدم والتأخير بين الفاعل والمفعول فقط على اعتبار أن رتبة الفعل محفوظة لا مساس بها، ورابعها أثر إرادة المتكلم في عملية البناء الفكري للجملة والتقييد النحوي، فلم يرفع المفعول عندما تقدم لأنه أريد به مقدماً ما أريد به مؤخراً، ولم يرد المتكلم أن يشغل الفعل به وإن كان قد تقدم في اللفظ، وخامسها التأكيد على أن النظام الأساسي للتركيب الإسنادي الفعلي في حالة الفعل المتعدي هو أن يكون من فعل وفاعل ثم يأتي المفعول مختصاً بالترتيب مع جواز تقديم المفعول على الفاعل، وآخرها إشارته إلى الناحية البلاغية الكامنة وراء تقديم المفعول، إذ يقدم المفعول على الفاعل كما يقول سيبويه ليبين المتكلم اهتمامه بالمفعول أكثر من اهتمامه بالفاعل، إلا أن ذلك لا يعني عدم الاهتمام بالفاعل، فالمتكلم كما يقول سيبويه مهم بمما معًا، ومعنى بما معًا، وهي كلها عناصر مهمة تبين المعالم الأساسية للجملة ولنظام التركيب الإسنادي الفعلي مع وجود العناصر غير الإسنادية، وهي عناصر تتكرر الإشارة إليها في مواضع مختلفة من الكتاب^٢.

وأستناداً إلى ما سبق ذكره باختصار شديد، فإن سيبويه ذكر عناصر نظام التركيب الإسنادي في الجملة الفعلية وتحدث عن تنظيم عناصر هذا النظام في التركيب، فذكر طرف التركيب الإسنادي، وهو الفعل والفاعل أو الفعل ونائب الفاعل، وذكر أن حكم الفاعل هو الرفع، والعامل فيه الرفع هو الفعل، كما بين علاقة التلازم بين الركيتين الإسناديين، أما من حيث الترتيب، فالفعل مقدم على الفاعل، ولا يجوز تأخيره، فإن تأخر تحول التركيب الإسنادي الفعلي إلى تركيب إسنادي اسمي، وفي حالة الفعل المتعدي، فإن النظام الأساسي هو الفعل أولاً ثم الفاعل ثم المفعول، ويجوز الخروج على هذا النظام إلى تقديم المفعول على الفاعل مع الاحتفاظ برتبة الفعل المقدم، والتقدير والتأخير لتواء بلاغية أشار إليها سيبويه، مع إشارته إلى أثر قصد المتكلم في عملية بناء الجملة.

وبناءً على المبرد عمل سيبويه مع توضيح معالم هذا النظام، وأول ما ذكره قوله: "هذا باب الفاعل، وهو رفع، وذلك قوله: قام عبد الله وجلس زيد، وإنما كان الفاعل رفعاً لأنه هو والفعل جملة يحسن عليها السكوت، و يجب بها القاعدة للمخاطب، فالفاعل والفعل مترفة الابتداء والخبر، إذا قلت: قام

^١ المصدر نفسه ، ٦٨/١

^٢ انظر مثلاً: المصدر نفسه ، ١/٧٩ - ١/٨٣ - ١/٩٩ - ١/٩٠ - ٢/٣٨٦ ، وسوى ذلك.

زيد، فهو بمنزلة قوله: القائم زيد، والمفعول به نصب إذا ذكرت من فعل به، وذلك لأنّه تدّى إليه فعل الفاعل^١.

وكلام المبرد هذا حمل ظهور مصطلح الجملة عنده بتحديدتها الواضح، فالحديث إذن عن التركيب الإسنادي الفعلى عند المبرد جاء أيضاً ضمن الحديث عن الجملة، وأول ما ذكره المبرد هنا حكم الفاعل أنه مرفوع، أما تعليمه لهذا الرفع فجاء مخالفاً عما قرره سيبويه، فقد رفع الفاعل عند سيبويه لأنّ الفعل اشتغل به، أما هنا فلأنّ الفعل والفاعل يشكلان جملة يحسن عليها السكوت وتتم بها الفائدة، وكأنّ كلام المبرد هنا يعني أنّ الرفع إنما هو من خصائص الركن الإسنادي الذي يكمل مع الركن الإسنادي الآخر معنى مفيدة فيما يسمى بالجملة عنده، وهي إشارة إلى علاقة التلازم الضرورية بين ركبي التركيب الإسنادي الفعلى، وليست بعيدة عما قرره سيبويه من اشتغال الفعل بالفاعل وإن اختلّت طريقة تعبير كل من الشيغرين، ويؤكّد المبرد على هذه العلاقة عندما يقرر أنّ الفاعل والفعل بمنزلة الابتداء والخبر، فيقابل عنصري التركيبين الإسناديين بعضهما ببعض، أما في حال الفعل المتعدّي فقد ذكر المبرد علة نصبه كما فعل سيبويه باستعماله فكرة اشتغال الفعل بأنّ فعل الفاعل قد تدّى إلى هذا المفعول، فانتصب ليضيف إليها المبرد علة أخرى وهي الحاجة إلى التفرقة بين الفاعل والمفعول^٢، ليعود المبرد مرة أخرى ليتحدث عن الطرفين الإسناديين في الباب الذي عقده للمسند والمسند إليه على غرار ما فعل سيبويه مؤكداً علاقة التلازم بين الطرفين الإسناديين في كلا التركيبين، فقال: "هذا باب المسند والمسند إليه، وهو ما لا يستغني كل واحد من صاحبه، فمن ذلك: قام زيد والابتداء وخبره...".^٣

وقد كان سيبويه أشار إشارات كثيرة إلى علاقة التلازم بين الفعل والفاعل في مواضع متفرقة من الكتاب، كقوله: "ألا ترى أن الفعل لا بد له من الاسم وإن لم يكن كلاماً"^٤، وقوله: "لا بد للفعل من الاسم"^٥، وقوله صراحة عن حاجة الفعل إلى الفاعل: "لأن الفعل لا بد له من فاعل"^٦، وقوله: "لا يكون الفعل بغير فاعل"^٧، وسوى ذلك كثير، إلا أنها بحدّ أن المبرد يعيد بناء أفكار سيبويه معللاً

^١ - المقتصب، ١٤٦/١.

^٢ - انظر: المصدر نفسه ، ١٤٦/١.

^٣ - المصدر نفسه ، ١٢٦/٤.

^٤ - الكتاب ، ٤٦/١.

^٥ - المصدر نفسه ، ٤٨/١.

^٦ - الكتاب ، ١٣١/١.

^٧ - المصدر نفسه ، ١٣١/١.

عدم استغناء الفعل عن الفاعل ومشيراً في الآن ذاته إلى علاقة الترتيب بين الفعل وفاعله، إذ يقول متتحدثاً عن نائب الفاعل: " وهو رفع، نحو ضرب زيد، وظلم عبد الله، وإنما كان رفعاً، وحد المفعول أن يكون نصباً لأنك حذفت الفاعل، ولا بد لكل فعل من فاعل لأنه لا يكون فعل ولا فاعل، فقد صار الفعل والفاعل مترلة شيء واحد، إذ كان لا يستغني كل واحد منها عن صاحبه، كالابتداء والخبر، والفعل قد يقع مستغناً عن المفعول البة... فلما لم يكن للفعل من الفاعل بد؛ وكنت ها هنا قد حذفته؛ أقمت المفعول مقامه ليصبح الفعل بما قام مقامه فاعله"^١ ، وكنا رأينا أن سبيوه قد علل رفع نائب الفاعل بأنه اشتغل به الفعل كما كان قد اشتغل بالفاعل في حالة الفعل المبني للمعلوم، أما عند المبرد فهو رفع لأنه قام مقام الفاعل لما كان لا بد للفعل من فاعل، وقوله: ليصبح الفعل بما قام مقام فاعله، إشارة إلى أن الفعل مقدم على الفاعل مع أنهما مترلة شيء واحد في إشارة منه أيضاً إلى علاقة فاعله، حيث الترتيب بين الفعل وفاعله، إذ يقول: " فإذا قلت: عبد الله قام، فـ عبد الله رفع بالابتداء، و(قام) في موضع الخبر، وضميره الذي في قام فاعل، فإن زعم زاعم أنه إنما يرفع عبد الله بفعله فقد أحال من جهات...".^٢

وسنجد أن أفكار المبرد هذه تكرر بعد في كتب النحو مع زيادة في توضيح معالم نظام التركيب الإسنادي الفعلى وتنظيم معالم هذا النظام، فقد جمع ابن جيني معالم نظام التركيب الإسنادي الفعلى التي ذكرها سبيوه والمبرد عند حدديثه عن الفاعل، فقال: " اعلم أن الفاعل عند أهل العربية كل اسم ذكره بعد فعل، وأسندت ونسبت ذلك الفعل إلى ذلك الاسم، وهو مرفوع بفاعله، وحقيقة رفعه بإسناد الفعل إليه ... واعلم أن الفعل لا بد له من الفاعل، ولا يجوز تقديم الفاعل على الفعل، فإن لم يكن مظهراً بعده، فهو مضمر فيه لا محالة ..."^٣ ، وواضح أن ابن جيني قد جمع في حدديثه عن الفاعل كل عناصر نظام التركيب الإسنادي في الجملة الفعلية التي كان قد ذكرها كل من سبيوه والمبرد، فقد أكد ابن جيني في كلامه السابق أن الفعل يأتي قبل الفاعل، ثم أكد مرة أخرى أنه لا يجوز تقليم الفاعل على فعله، وذكر علاقة الإسناد بين الفعل وفاعله، كما ذكر أن الفاعل مرفوع ورافعه هو الفعل، ثم ذكر

^١ - المقتضب، ٤/٥٠.

^٢ - المصدر نفسه ، ٤/١٢٨ . والذين زعموا جواز تقديم الفاعل على فعله ورد عليهم المبرد هم الكوفيون، انظر: الأنصاري، أسرار العربية، ص ٩٣-٩٦ .

^٣ - اللمع في العربية، ص ١١٥ .

أخيراً أنه لا بد للفعل من فاعل، وقد تحدث السيرافي عن هذه العناصر أيضاً في شرحه لكتاب سيبويه^١، كما تحدث عنها أيضاً النحاة المتأخرون الذين لم يخرجوا في حديثهم عما قرره النحاة الأوائل.

خاتمة ونتائج البحث:

كانت الغاية هنا الإشارة إلى تشكيل معاً لنظام التركيب الإسنادي عند سيبويه ومتابعة النحاة له في عمله هذا متبعين ومطوريين في الآن ذاته، ليكون ما ذكر سابقاً مادة تشكل إشارة موجزة إلى هذا النظام، ونستطيع أن نلخص أبرز النتائج التي توصل إليها هذا البحث في النقاط التالية:

- تحدث سيبويه عن عناصر التركيب الإسنادي الأسمى والفعلي في موقع متفرقة من الكتاب، وتتابعه المبرد في ذلك مع تطوير منهجه مهم من حيث استعمال مصطلح الجملة، ومن حيث عرض أفكار سيبويه بشكل أكثر اتساقاً وتنظيمًا.
- كان هناك بعض الاختلاف في إطلاق المصطلحات على التركيب الإسنادي الفعلي والاسمي وغيرها بين سيبويه والمبرد، ليتسع فيما بعد هذا الاختلاف بينهما وبين النحاة الخالقين، في تطور مهم واضح للمصطلح النحوي.
- لا يفوتنا هنا التأكيد أن جهود النحاة في تنظيم النحو العربي كانت باللغة الأثر في توضيح نظام التركيب الإسنادي الذي يكون الجزء الأساسي من النظام النحوي العام، وقد أسهمت جهودهم في توضيحه بشكل عام، حيث إنهم كانوا مدركيين لما للتنظيم من أثر في تيسير دراسة النحو العربي.

قائمة المصادر والمراجع:

- الأنباري، أبو البركات، *أسوار العربية*، ترجمة محمد بمحجة البيطار - عاصم بمحجة البيطار، الطبعة الثانية، دمشق: دار الشانز، ٢٠٠٤.
- حظل، مصطفى، *نظام الجملة*، حلب: مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٩٨٢.
- ابن حني، أبوالفتح عثمان، *اللَّمْعُ فِي الْعَرَبِيَّةِ*، ترجمة د. حسين محمد محمد شرف، الطبعة الأولى، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٧٨.
- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، *الكتاب*، ترجمة د. إميل بديع يعقوب، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩.

^١ انظر مثلاً، شرح كتاب سيبويه، ١٦٠/١ - ١٧٤/١ - ٣٧١.

- ٥- السيرافي، الحسن بن عبد الله بن المريزيان، *شرح كتاب سيبويه*، ترجمة: أحمد حسن مهدي؛ على سيد علي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٨.
- ٦- المبرد، محمد بن يزيد، *المقتضب*، ترجمة: محمد عبد الخالق عضيمة، الطبعة الثانية، القاهرة: جمعية إحياء التراث الإسلامي، ١٩٩٤.
- ٧- مجذوب، عز الدين، *المنوال التحوي العربي*، الطبعة الأولى، تونس: دار محمد علي الخامبي، ١٩٩٨.
- ٨- أبو المكارم، علي، *الجملة الاسمية*، الطبعة الأولى، القاهرة: مؤسسة المختار، ٢٠٠٧.

Source and References:

- 1- Alanbari, Abu Albarakat, *Secrets of Arabic*, survey: Mohammad bahja Albetar – Asem bahja Albetar, print 2, Damascus:Dar –Albashaar, 2004.
- 2- Jattal, Dr: moustafa, *System of sentence*, Aleppo: Department of university books and prints, 1982.
- 3- Ibn jenneh, Abu Alfateh Aothman, *Al lomaa in Arabic*, survey: Dr. Hossien Mohammad Mohammad Sharaff, print 1, Cairo: world of books, 1978.
- 4- Sebaweeh, Amro bin Aothman bin Kanbar, *The book*, survey: Dr. Emiel badeea yaaqoob, print 1, Beirut: scientific books, 1999.
- 5- Al- serafee, AlHasan bin Abd Allah bin Almarzaban, *Explaination of sebaweeh's book*, survey: Ahmad Hasan mahdali- Ali saeid Ali, print 1, Beirut: Dar of scientific books, 2008.
- 6- Almoubarred, mohammad bin yazeed, *Almouqtadab*, survey: mouhammad Abd alhaleq Audaimah, print 3, Cairo: committee of Islamic Heritage revival, 1994.
- 7- Majdoob, Aiz Aldeen, *Almenwal Alnahwee Alarabi*, print 1, Tunis: Dar mohammad Ali Alhami, 1998.
- 8- Abu Almakarem, Dr. Ali, *Noun sentence*, print 1, cairo: Al Moukhtar Establishment, 2007.

نشانه های ساختار ترکیب اسنادی در مرحله آغازین

دکتر ابراهیم محمد البب*

عبد الحمید صالح وقف**

چکیده:

این مقاله به طور مختصر به اندیشه های بنیادین ساختار ترکیب اسنادی جمله نزد سیبیویه و پیروی علمای نحو از او در بنا و تحول این سیستم می پردازد. از آنجا که کتاب سیبیویه نخستین کتاب مورد اعتمادی است که به ما رسیده است پس اندیشه های موجود در این کتاب نقطه آغاز ساختار کلی نحو است. ساختار ترکیب اسنادی نیز بخشی از این سیستمی است که ما آن را به شکل کامل نزد نحویان متأخر می یابیم.

بنابراین پژوهش حاضر به نقطه های شروع تشکیل این جزء می پردازد که خود دارای دو بخش اساسی است: بخش نخست، سخن گفتن درباره ی ساختار ترکیب اسنادی اسمی. بخش دوم درباره ساختار ترکیب اسنادی فعلی. در خلال هریک از این دو بخش بعضی از سخنان سیبیویه که بیانگر نشانه های این ساختار از لحاظ دوعنصر و شکل و ترتیب ارتباط آنها با یکدیگر می باشد بیان شده است و بخش هایی از نظرات مبرد نیز پیرامون این مسائل می آید که به اشارات مختصراً از تاثیر علمای بعدی نحو در تحول این ساختار متنه می گردد.

کلیدواژه ها: ترکیب، اسناد، اسم، فعل.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشریف - لاذقیه - سوریه.

** - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشریف - لاذقیه - سوریه.

Early-Day Predicative Structures

By: *Ebrahim Mohammad al Bab*^{*}, *Abdolhamid Saaleh Vaqaaf*^{**}

Abstract

This article briefly explores the basic thoughts behind the predicative structure of sentences according to Sibawayh and his followers and also explores how this system developed and grew. As Sibawayh's book is the first trustworthy source which has come down to us, the views in it are the points of departure for the study of syntax. This is also true about the predicative structure of sentences, which we find the most developed version in the contemporary works. The present research investigates the beginnings of this syntactic notion. The article can be divided into two parts: part one talks discusses predicative structures in nominative sentences; part two deals with predicative structures in sentences with verbs. In both parts, there are statements from Sibawayh to show the structural relations in this linguistic form. Brief references are also made to later scholars in syntax when discussing the diachronic development of this structure.

Keywords: structure, predication, noun, verb.

* Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

** - Students of Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

الالتفات وإحكام مياني القصائد

الدكتور ناصيف محمد ناصيف*

ملخص

يحاول هذا البحث حفرَ أرض (الالتفات) في المدونة النقدية العربية القديمة؛ زاعماً أنَّ محاريث الدارسين قصرت عن بلوغ طبقاتها العميقـة، وما تكتره من لطائف وأسرار. ويجلـو الخطأ البيـانـي للالتفـاتـ - من الضـمـائـرـ إـلـىـ أـزـمـنـةـ الـفـعـلـ إـلـىـ المعـانـيـ فـالـأـغـرـاـضـ،ـ وـمـنـ زـخـرـفـةـ الـكـلـامـ إـلـىـ صـنـاعـتـهـ وإـنـتـاجـ دـلـالـتـهـ،ـ وـمـنـ الـبـيـتـ إـلـىـ الـقـصـيـدـةـ،ـ وـمـنـ عـلـمـ الـبـدـيـعـ إـلـىـ عـلـمـ الـبـيـانـ إـلـىـ عـلـمـ الـمـعـانـيـ فـالـنـقـدـ -ـ وـاحـدـةـ منـ صـورـ التـوـهـجـ فيـ تـرـاثـاـ النـقـدـيـ،ـ وـلـعـلـ هـذـهـ الـلـطـائـفـ وـالـأـسـرـاـرـ،ـ وـنـظـائـرـهـ فيـ بـحـوـثـ أـخـرـ،ـ توـطـئـ لـإـنـشـاءـ حـوـارـ بـيـنـ تـرـاثـاـ الـبـلـاغـيـ وـالـنـقـدـيـ وـالـحـاضـرـ النـقـدـيـ،ـ عـسـىـ أـنـ يـتـجـ هـذـاـ حـوـارـ رـؤـيـةـ جـدـيـدةـ لـإـحـكـامـ بـنـاءـ الـقـصـيـدـةـ،ـ وـمـنـهـجـاـ مـتـكـالـمـاـ نـظـرـاـ وـإـجـرـاءـاـ فيـ تـنـاـولـ الـإـبـدـاعـ،ـ بـإـدـرـاكـ الـكـلـيـةـ الـتـيـ تـنـتـظـمـ أـجـزـاءـهـ،ـ وـالـوـحـدـةـ الـتـيـ تـنـتـظـمـ تـوـعـهـ،ـ بـالـالـلـفـاتـ مـنـ نـحـوـ الـجـمـلـةـ،ـ وـبـلـاغـةـ الـجـمـلـةـ،ـ وـنـقـدـ الـجـمـلـةـ،ـ إـلـىـ نـحـوـ النـصـ،ـ وـبـلـاغـةـ النـصـ،ـ وـنـقـدـ النـصـ.ـ

الكلمات المفتاحية: الالتفات، البيت، القصيدة.

المقدمة:

لعلَّ الداءَ الدُّوِيَّ في كثـيرـ من دراستـاـنـاـ أـنـهـاـ تـقـولـ مـاـ قـيلـ لـهـاـ مـتـجاـوزـةـ عـنـاءـ الـبـحـثـ وـالـمـنـاقـدةـ،ـ وـأـنـهـاـ ماـ زـالـتـ تـكـرـرـ بـعـضـ المـقـولاتـ الـتـيـ ثـبـتـ بـطـلـانـهـاـ،ـ أـوـ قـصـورـهـاـ عـنـ إـدـرـاكـ الـمـرامـيـ؛ـ كـانـهـاـ مـتـرـكـةـ لـأـيـاتـهاـ الـبـاطـلـ منـ بـيـنـ يـدـيهـاـ،ـ وـلـاـ مـنـ خـلـفـهـاـ.ـ وـإـذـاـ حـدـثـتـ بـعـضـ أـهـلـ الـعـلـمـ بـضـرـورةـ إـعادـةـ الـنـظرـ فـيـهـاـ،ـ قـالـواـ:ـ هـذـاـ مـاـ وـجـدـنـاـ عـلـيـهـ آـبـاءـنـاـ!!ـ وـنـرـىـ أـنـ أـصـحـابـ هـذـاـ النـهـجـ يـعـشـونـ بـأـجـسـادـهـمـ فـيـ الـحـاضـرـ؛ـ بـيـدـ أـنـ تـفـكـيرـهـمـ أـسـيرـ الـمـاضـيـ،ـ وـنـذـهـبـ إـلـىـ أـنـ الـقـرـاءـةـ الـمـنـتـجـةـ لـلـنـصـوـصـ -ـ قـدـيمـهـاـ وـحـدـيـهـاـ -ـ يـجـبـ أـنـ تـقـومـ عـلـىـ الـحـوارـ النـقـدـيـ،ـ أـمـاـ التـعـصـبـ فـإـنـهـ يـشـلـ الـعـقـلـ،ـ وـيـحـولـ دـوـنـ إـنـتـاجـ أـسـلـئـةـ جـدـيـدةـ،ـ وـتـقـدـيمـ إـضـافـةـ مـعـرـفـيـةـ.

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، هاتف (٠٩٨٨٦٥٠٣٦٦).

تاریخ الوصول: ٢٠١٣/٠٤/٠٢ - تاریخ الفیووی: ٢٧/١١/٢٠١٣ - تاریخ المنشیی: ٠٦/٠٩/٢٠١٣ - تاریخ المنشیی: ٢٣/٠٦/٢٠١٣ - تاریخ المنشیی: ٢٧/١١/٢٠١٣

وإذا كان القدماء قد صاغوا أسئلتهم، وقدموا إضافاتٍ معرفيةً مهمةً في تاريخ الفكر الإنساني، فهذا لا يعني ألا نضع نصوصهم تحت مجهر النقد؛ قال أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: «ما على الناس شيءٌ أضرٌ من قوله: ما ترك الأولُ للآخر شيئاً». وقال أبو عثمان المازني: «وإذا قال العالم قولاً متقدماً فلم يتعلم الاقتداء به (والانتصار له)، (والاحتجاج) خلافه، إن وجد إلى ذلك سبيلاً».^١

ويأتي بحث الالتفات واحداً من الأدلة الساطعة على ما تقدم؛ فالالتفات شجرة مثمرة، يتغاذلها بعض الدارسين، ويكتفي منها آخرون بما يؤرّق، ولا يُورقُ، من أبعاضِ وأجزاء، وطالما حذّرنا بعض أهل العلم بأنَّ الالتفات مقوله صالحه لتفسير نسج القصيدة، فكان الجواب: لا؛ هذا مصطلحٌ فارٌ لا يمكن العبث به، وهو عند البلاغيين لا يتجاوزُ البيت. إلى أن وفّقنا البحثُ، والتقييُّبُ إلى ما ييلُ الصدى؛ ويُحرّضُ على متابعة البحث عن الدر المكتون في المدونة النقدية العربية القديمة؛ وتَصْبِّه بما يستحقُ، وبما يمكنُ من سبر أغوار النصوص الإبداعية، بعيداً عن الطابع التعليميّ، والتقين، والشواهد المُجتزأة، والشرح، والتلخيص.

ولذا يتقرّى هذا البحثُ الالتفات في المدونة النقدية العربية القديمة؛ فيصفُ شواهدَه، ويستتبع دلالته، كاشفاً حركة غوّه وتطوره. والحقُّ أنَّ الكلام في العلم — ومنه العلم بالشعر وصناعته وتقويمه — لا يقوم إذا لم يُبنَ على الاستقراء، والاستباط، والتحليل، والتفسير، والتقويم، مقترباً بالقرائن النقلية والعقلية. وقد سبقنا إلى هذا النهج علماء أجياله، وأساتذة كبار؛ جعلوا وكدهم الحفرَ على عروق الذهب في تراثنا الإبداعي والنقدِي؛ جلّوها، ونَصَّها، وتطوّرها بما يخدم العلم ومربيّه.

المناقشة:

الالتفات لغةً: الانصراف؛ (لفت وجهه عن القوم: صرفة، والفتَّ الشفاف، والتألُّفُ أكثرُ منه. وتلَّفتَ إلى الشيءِ والتلتفَ إلى: صرف وجهه إليه،... ولفته عن الشيءِ يلْفُتْه لفتاً: صرفة. واللفتُ ليُ الشيءَ عن جهته،... ولفتَ فلاناً عن رأيه، أي صرَفْتَه عنه، ومنه الالتفات... وأصلُ اللفت: ليُ الشيءَ عن الطريقة المستقيمة...)».^٢

وإذا كان ممكناً الحديث عن دالٍ يدلُّ على مدلولٍ، واصطلاحٍ يدلُّ على مفهومٍ، فيبحثُ الالتفات يضعُ الدارس إزاءً معادلات جديدة؛ إذ يُدلُّ على الالتفات بدوالٍ شتى، ويُدلُّ بالالتفات على

^١- ابن حني، *الخصائص*، ١٩٠/١، أورده ابن حني مستدلاً به على جواز مخالفة الإجماع.

^٢- ابن منظور، *لسان العرب*، (الفت) ٤٠٥١/٥.

مدلولات متباعدة؛ وهذا يوحى بأنه مصطلح قلقٌ؛ إذ لم يتحقق شرط الاصطلاح؛ وهو الاتفاق؛ فالاصطلاح «هو العرفُ الخاصُّ وهو عبارةٌ عن اتفاقِ قومٍ على تسمية شيءٍ باسمٍ بعد نقله عن موضوعه الأول لِمُنَاسَبَةٍ بينهما كالعلوم والخصوص أو لمشاركةِ كلاً منهما في أمرٍ أو مشاهدتهما في وصف أو غيرها»^١. فهل يمكن — والحال هذه — الحديث عن اصطلاح الالتفات؟

الغالب عند جمهور البلاغيين استخدام دال الالتفات، وقال بعضهم: هو الصرف^٢، أو الاستدراك^٣، أو الاعتراض^٤، أو التسميم^٥، أو الانصراف^٦، أو شجاعة العربية^٧. ولعل هذا التعذر في دواليه راجع إلى اجتهادهم في تفسيره؛ فليس ثمة مرجع يرجعون إليه، أو قانون يحتمكون إليه سوى الاجتهاد؛ وللسبب ذاته بذاته نجد الذين استخدموه دال الالتفات أنفسهم، حين يفصلون الحديث عنه، وعن شواهدِ القراءة، والشريعة، والنشرية، يستخلدون طائفة من الدوال؛ مثل: الرجوع^٨، والانصراف^٩، والعودة^{١٠}، والعدول^{١١}، والاعتراض^{١٢}، والتسميم^{١٣}، والانتقال^{١٤}، والانعطاف، والاعطف^{١٥}، والاستطراد^{١٦}، والنقل^{١٧}، والنصرف^{١٨}، والصرف^{١٩}، والسحول^{٢٠}، والخروج^{٢١}، والخلص^{٢٢}.

^١- النهاني، كشاف اصطلاحات الفنون، ٤/٢١٧.

^٢- ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان، ١٢٢.

^٣- قدامة بن حضر، نقد الشعر، ١٤٦، وابن رشيق الفيرواني، العمدة، ١/٦٣٦.

^٤- الحاتمي، حلية المخاضرة في صناعة الشعر، ١/١٥٧، وابن رشيق، العمدة، ١/٦٣٧—٦٣٦، وأبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة، ١١٠.

^٥- ابن رشيق، العمدة، ١/٦٣٨، وأبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة، ١١٠.

^٦- أسامة بن منقذ، البديع في البديع في نقد الشعر، ٢٨٧.

^٧- ضباء الدين بن الأثير، المثل المسائي، ٢/١٣٥.

^٨- أبو عبيدة معمر بن المنى، مجاز القرآن، ٢/١٣٩، وابن المعتز، كتاب البديع، ٥٨، وقدامة بن حضر، نقد الشعر، ١٤٧، وأبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ٧/٤٠٧، وابن الأثير، المثل المسائي، ٢/١٤١، ١٤٠، ١٣٥/٢... ١٤٣.

^٩- ابن المعتز، كتاب البديع، ٥٨.

^{١٠}- قدامة بن حضر، نقد الشعر، ١٤٧، وأبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ٧/٤٠٧، وابن رشيق، العمدة، ١/٦٣٧.

^{١١}- ابن رشيق، العمدة، ١/٦٣٦، وأبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة، ١١٠، وابن الأثير، المثل المسائي، ٢/١٤١... ١٤٤، ١٤٣.

^{١٢}- ابن رشيق، العمدة، ١/٦٣٧، وأبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة، ١١٠.

والحال أنّ المصطلحات البلاغية عامةً لم تعرف استقراراً قبل السّكاكى، وأنّ الالتفات خاصّةً لم يُعرف استقراراً قبل حازم القرطاجي. وآثار هذه الفرضيّة في المصطلحات البلاغية والنقدية — عند العرب — ما تزال قائمةً إلى يومنا هذا!!!.

ويكشف السير التاريجيّ لمسيرة الالتفات أنه — شأن كثیر مما يُعدُّ مصطلحاتٍ قارئًةً مكتملة الدلالة على مفاهيمها) — دالٌّ نَشِطٌ؛ نشاً، ونمًا، وما فتى بجتنب إلى حقله الدلاليّ نُوباتٍ دلاليةً جديدةً؛ فقد جاء أولاً حضورٌ للالتفات في المدوّنة النقدية العربية القديمة، على لسان الأصماعيّ (—٢١٦ هـ—)؛ ذكره الحاتميّ (—٣٨٨ هـ—)؛ فقال: «أَخْبَرَنَا مُحَمَّدُ بْنُ يَحْيَى الصُّوَلِيَّ قَالَ أَخْبَرَنَا يَحْيَى بْنُ عَلَيٍّ عَنْ أَبِيهِ، عَنْ إِسْحَاقِ بْنِ إِبْرَاهِيمَ الْمَوْصِلِيِّ: قَالَ لِي الأَصْمَعِيُّ: أَتَعْرُفُ الْمَفَاتِحَ؟ جَرِيرٌ قَالَ: مَا هِي؟ فَأَنْشَدَنِي:

أَنْسَى إِذْ تُوَدِّعِي سُلَيْمَى
يَعُودُ بَشَامَةً سُقْيَ الْبَشَامُ
أَلَا تَرَاهُ مَقْبِلًا شِعْرَهُ، ثُمَّ التَّفَتَ إِلَى الْبَشَامِ، فَدَعَا لَهُ!؟^{١٢}.

وفي خبرٍ مشابهٍ عن أبي العيناء، قال: ((قال الأصماعي: أَتَعْرُفُ الْمَفَاتِحَ؟ جَرِيرٌ قَالَ: لا، فَمَا هِي؟
قال:))

أَنْسَى إِذْ تُوَدِّعِنَا سُلَيْمَى
يَعُودُ بَشَامَةً سُقْيَ الْبَشَامُ
أَلَا تَرَاهُ مَقْبِلًا عَلَى شِعْرَهُ، ثُمَّ التَّفَتَ إِلَى الْبَشَامِ فَدَعَا لَهُ وَقُولَهُ:

^١- ابن رشيق، العمدة، ١/٦٣٨، وأبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة، ١١٠.

^٢- ابن الأثير، المثل المسائر، ٢/١٣٥، وحازم القرطاجي، منهاج البلاغة، ٣١٩.

^٣- حازم القرطاجي، منهاج البلاغة، ٣١٤، ٣١٩.

^٤- نفس المصدر، ٣١٦.

^٥- نفس المصدر، ٣٢١، والقرزوبي، الإيضاح، ١٠٣، والقرزوبي، شرح التلخيص، ٤٧.

^٦- حازم القرطاجي، منهاج البلاغة، ٣١٤، ٣٢٤.

^٧- ابن الأثير، المثل المسائر، ٢/١٤٣، ١٤٠، وحازم القرطاجي، منهاج البلاغة، ٣١٥.

^٨- حازم القرطاجي، منهاج البلاغة، ٣١٥.

^٩- نفس المصدر، ٣١٨، ٣١٩، والقرزوبي، الإيضاح، ١٠١.

^{١٠}- حازم القرطاجي، منهاج البلاغة، ٣١٩، ٣٢٠.

^{١١}- نفس المصدر، ٣٢١.

^{١٢}- الحاتمي، حلية المخاضرة، ١/١٥٧، وابن رشيق، العمدة، ١/٦٣٩. وبيت جرير الأول في ديوانه، ١/٢٧٩.

طَرِبَ الْحَمَامُ بِذِي الْأَرَاكِ فَسَاقَنِي
فَالْتَّفَتَ إِلَى الْحَمَامِ فَدَعَا لَهُ^١.

غير أنَّ الأصمعيَّ — إذا صَحَّ الخبران، أو أحدهما — دلَّ على الالتفات، ولم يحدِّد كُنهُه؛ أي لم يقل ما هو؟!؛ وهذا يوحي بأنَّ الالتفات لم يكن مصطلحاً قارباً بين جمهور البلاغيين، أو النقاد، أو أهل العلم بالشعر آنذاك، على الرغم من شيوخ الالتفاتات في القرآن الكريم، وفي أشعار القدماء الذين سبقوا جريراً، وفي كلام العرب؛ وهذا سُئلَ الأصمعيُّ: "فَمَا هِي؟".

ولهذه العلة علق الفراءُ (٢٠٧هـ) — الذي توفي قبل الأصمعيَّ ببعض سنواتٍ — على بعض شواهد التعبير القرآني عن الماضي بالمستقبل بقوله: «وَذَلِكَ عَرَبِيٌّ كَثِيرٌ فِي الْكَلَامِ»^٢، وذكر التعبير عن المتكلِّم بضمير المخاطب^٣، لكنه لم يُسمِّ ذلك كله الالتفاتاً. وكذلك فعل أبو عبيدة عمر بن المثنى (٢١٠هـ) الذي توفي قبل الأصمعيَّ بست سنوات؛ فتحدَّث عن «مَجَازٌ مَا جَاءَتْ مَخَاطِبَهُ مَخَاطِبَةً الغَائِبِ وَمَعْنَاهُ لِلشَّاهِدِ... وَمَجَازٌ مَا جَاءَتْ مَخَاطِبَهُ مَخَاطِبَةً الشَّاهِدِ، ثُمَّ تُرِكَتْ وَحَوَّلَتْ مَخَاطِبَهُ هَذِهِ إِلَى مَخَاطِبَةِ الغَائِبِ... وَمَجَازٌ مَا جَاءَ خَبْرَهُ عَنْ غَائِبٍ ثُمَّ خَوْطَبَ الشَّاهِدِ...»^٤، وقال: «العرب يخاطبون بالغائب وهو يعني الشاهد»^٥، و«العرب قد تخاطب فتخبر عن الغائب والمعنى للشاهد فترجع إلى الشاهد فتخاطبه»^٦. فلم يُسمِّه، لكنه جعله في الضمائر، لا في الأزمنة، وجعله واحداً من كثير الأسلوب الصرفية، وال نحوية، والبلاغية التي أدرجها جميعاً في المجاز. وخلاف (قواعد الشعر) لشعب (٢٩١هـ) خلواً تماماً من ذكر الالتفات، مع أنَّ ثعلباً توفي بعد الأصمعيَّ بنحو خمس وسبعين سنة. وهذا يعني أنَّ الالتفات لم يكن آنذاك مصطلحاً، بل كان دالاً استخدشه الأصمعيَّ، لكنه ظلَّ زمناً طويلاً خارج التداول البلاغيِّ النقدي.

^١- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ٤٠٧ ، وبيت حرير الآخر في ديوانه، ٣٠٧/١.

^٢- الفراء، معاني القرآن، ٦١/١.

^٣- الفراء، معاني القرآن، ٦٣/١.

^٤- أبو عبيدة، مجاز القرآن، ١١/١.

^٥- نفس المصدر، ٢٧٣/١.

^٦- نفس المصدر، ١٣٩/٢.

ونقف على المحاولة الأولى لوضع حدٌ للالتفاتات — بمعناه الاصطلاحي — لدى ابن المعتز^١ (كتاب البديع)؛ فقد ذكره في صدر حديثه عن محسن الكلام والشعر، وفقرته بقوله: «هو انصراف المتكلّم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك، ومن الالتفاتات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»^٢. واستشهد على ذلك بآياتٍ قرآنيةٍ وأبياتٍ شعريةٍ؛ منها بيتاً جريراً، دون أن يذكر الأصمعي^٣. على أن الشطر الأول من كلامه يصلح تفسيراً للشواهد التي ساقها، أمّا قوله "وما يشبه ذلك" فتوسّع يفتح الدلالة على إمكان حدوث التفاتاتٍ آخرَ لم ترد في شواهده، لكنّها تتنظم معها في سلوكٍ واحدٍ. ويغدو التوسيعُ جليّاً في قوله "ومن الالتفاتات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"؛ فهذا بابٌ مفتوحٌ على مصراعيه أمام كلّ انصرافٍ عن معنى إلى آخر؛ ذلك أنّ ابن المعتز لم يقيده بقيدٍ، ولا حدّه بحدٍ، ولا مثيل له بمثال. وهو يدلُّ على أنّ الالتفاتات آنذاك لم يكن مكتملاً الدلالة اصطلاحياً، بل كان بذرةً واعدةً بالإنبات، والنموا.

وقد قلَّم ابن المعتز حديث الالتفاتات هذا بقوله إنّ البديع «اسمٌ موضوعٌ لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم، ولا يدرؤون ما هو؟». وهذا الكلام يصحّ على البديع، وعلى كثيرٍ من فنونه التي يظنهها الدارسون مصطلحاتٍ قارئةٍ بين القدماء؛ وقد كان معظمُها دوالٌ استخدمها أفرادٌ؛ وقد تباين الدوالُ، وتتعدد المدلولاتُ، ولا يُقْيِضُ لها أن تستقرُّ بوصفها مصطلحاتٍ إلا بعد مخاضٍ طويلاً. وهذا أيضاً ينطبق على دال الالتفاتات الذي اختلف البلاغيون، والنقاد، والعلماء بالشعر في داله وفي مدلوله.

فقد ذهب قدامة بن جعفر^٤ (٣٣٧ـ) إلى القول: «ومن نعوت المعاني الالتفاتات — وبعض الناس يسمّيه الاستدراك — وهو أن يكون الشاعر آخرناً في معنى، فكأنّه يعترضه إما شكٌ فيه أو ظنٌ بأنّ راداً يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً على ما قدمه. فلماً أن يؤكّده، أو يذكر سببه، أو يحلّ الشكَّ فيه»^٥. والعودُ هنا جديدٌ؛ أي إنّه مخالفٌ لاتجاه الالتفاتات عند ابن المعتز؛ فهو عند كلّ منهما خروجٌ عن سياق الكلام، لكنه عند ابن المعتز يتوجه نحو كلامٍ لاحقٍ (انصراف إلى معنى ثان)، وعند قدامة يتوجه نحو كلامٍ سابقٍ (انصراف إلى المعنى الأول)، يُضاف إليه تطورٌ آخرٌ هو أنّ

^١ ابن المعتز، كتاب البديع، ٥٨.

^٢ ابن المعتز، كتاب البديع، ٥٨.

^٣ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ١٤٦—١٤٧.

أحد الأمثلة التي ساقها جاء الالتفات فيه في بيتهن، فتجاوز ما درج عليه سابقه، في قراءتهم الالتفات

على مستوى البيت الواحد؛ كما نجد في قوله: «وقول طرفة:

مَشْتُوفٌ مُوضِحَةٌ عَنِ الْعَظِيمِ
وَصُدُّ عَنْكَ مَحِيلَةُ الرَّجُلِ الْ
بَخْسَامِ سَيْفِكَ أَوْ لِسَانِكَ، وَالْ
فَكَاهَهُ لَمَّا بَلَغَ بَعْدَ حَسَامِكَ إِلَى لِسَانِكَ قَدِرَ أَنْ مُعْتَرِضًا يَعْتَرِضُهُ، فَيَقُولُ: كَيْفَ يَكُونُ مُجْرِي

السِّيفِ وَاللِّسَانِ وَاحِدًا؟ فَقَالَ: وَالْكَلِمُ الْأَصِيلُ كَأَشَدِ الْجَرَاحِ وَأَكْثَرُهَا التَّسْاعَاءِ!»^١

وهذا دليل على أن المفهوم لم يكن قد فرق بعد، بل المصلحة؛ فالمحاولتان السابقتان لكل من ابن المعترض، وقدامة تفسران ما جاء في كلام الأصمعي، وفتحان الدلالة على آفاق جديدة توحي بها الأمثلة التي ساقتها. وكذلك فعل أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ)؛ إذ أرجع أمره إلى الأصمعي، لكنه اجتهد في تفسيره، وزاد عليه تفصيلاً بالقول إن: «الالتفات على ضربين؛ فواحدٌ أن يفرغ المتكلّم من المعنى، فإذا ظنت أنة يريد تجاوزه يلتفت إليه فيذكره بغير ما تقدّم ذكره... والضرب الآخر أن يكون الشاعر آخرًا في معنى وكأنه يعترضه شئٌ أو ظنٌ أنة راداً يريد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدّمه؛ فاما أن يؤكده، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه»^٢. أليس الضرب الآخر تفصيلاً من الضرب الأول، ووجهًا من وجهاته؟! ولا يخفى على القارئ تأثر أبي هلال بقدامة في الضرب الآخر.

وكشف ابن رشيق (٤٥٦هـ) عن حقيقة الأزمة (تعدد الدوال، وتطور المدلول)؛ إذ قال في باب الالتفات: «وهو الاعتراض عند قومٍ، وسماه آخرون الاستدراك، حكاه قدامة. وسيبله: أن يكون الشاعر آخرًا في معنى، فيعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، في يأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل بالثاني في شيء، بل يكون مما يشدّ الأول... وقد عدّه جماعةٌ من الناس تميمًا»^٣. فعلى مستوى المدلول يجمع كلام ابن رشيق الحركتين الالتفاتيتين؛ نحو الكلام السابق، والكلام اللاحق. وعلى مستوى الدال يكشف عن دوالٍ أخرى استُخدمت في وصف الظاهرة الالتفاتية؛ هي: الاعتراض، والاستدراك، والتتميم.

^١- نفس المصدر، ١٤٨، وبيانا طرفة في ديوانه، ٩٦؛ الرجل العربي.

^٢- أبوهلال العسكري، كتاب الصناعتين، ٤٠٧.

^٣- ابن رشيق، العمدة، ١/٦٣٦-٦٣٨.

ولم يخرج أبو طاهر البغدادي (١٧٥هـ) كثيراً عن المدلول الذي قدّمه ابن رشيق، غير أنه حاول تفسير حُسْنِه الذي أحمله ابن رشيق في قوله "لَمْ يَشَدْ الْأَوَّلَ" بـ"مبالغة في الأول وزيادة في حسنها"؛ بقوله : «هو أن يكون الشاعر في كلام، فيعدل عنه إلى غيره، قبل أن يتمّ الأول، ثمّ يعود إليه فيتمّمه، فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأول، وزيادة في حسنها.... ومعنى الالتفات أنه اعتراض في الكلام ... ولو لم يُعْتَرَضْ، لم يكن ذلك الفحاتاً»^١. غير أنّ حديث الحسن هذا لا ينبع من معرفة حقيقة، وهو لا يعلو كونه سيراً على نهج بعض القدماء في النظر إلى البديع ، وفنونه، نظرهم إلى حلية، أو زينة لاحقة تضاف إلى الشعر.

وهذا شطرٌ متّا وجده الرمخشري (٥٣٨هـ) في الالتفات؛ ففي تفسيره قوله تعالى ﴿إِنَّكَ أَعْنَدُ﴾^٢ قال: «هذا يسمى الالتفات في علم البيان، قد يكون من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة، ومن الغيبة إلى التكلّم، كقوله تعالى: ﴿هَنَّى إِذَا كَنْثَمْ فِي الْفُلُكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ﴾^٣، وقوله تعالى: ﴿وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيحَ فَشَرَّ سَحَابًا فَسَقَاهُ﴾^٤. وقد الفت أمرؤ القيس ثلاثة الفحatas في ثلاثة أبيات:

وَنَامَ الْخَلِيلُ وَلَمْ تَرْفُدْ	تَطَاوِلَ لَيْلَكَ بِالْأَنْمَدْ
كَلَيْلَةَ ذِي الْعَايِرِ الْأَرْمَدْ	وَبَاتَ وَبَاتَ لَهُ لَيْلَةُ
وَخَبَرَهُ عَنْ أَبِي الْأَسْوَدِ	وَذَلِكَ مَنْ تَبَأَ حَاءَنِي

على عادة افتتاحهم في الكلام وتصريفهم فيه، ولأنَّ الكلام إذا نُقلَ من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطريدة لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحدٍ. وقد تختصُّ مواقعه بفوائد).

^١- أبو طاهر البغدادي، قانون البلاغة، ص ١١٠.

^٢- الفاتحة، ٥.

^٣- يونس، ٢٢.

^٤- فاطر، ٩.

^٥- الرمخشري، الكشاف، ١١٨/١ - ١٢٠. وأبيات أمرؤ القبس في ديوانه، ١٨٥؛ ورواية الدبوان (العاير)، وأنبعه عن أبي الأسود؛ ولعله قصد بالالتفات الأول انفالة من النكلم إلى الخطاب في قوله(تطاول لبلة)، وبالثانية انفالة إلى الغيبة في قوله (ربات وباتت له لبلة)، وبالثالث انفالة إلى النكلم في قوله (جائني).

ولعلّ حصر الالتفات في انتقال الكلام بين الضمائر راجع إلى أنّ السياق اقتضاه؛ فالزمخري منصرفُ في هذا الكتاب إلى تفسير النص القرآني دون النظر والتفصيل في أبواب البلاغة، وضروبها، وفنونها. غير أنَّ أهمَّ ما يُسجِّلُ له أنه نقل الالتفات من ميدان علم البديع إلى ميدان علم البيان، وأنَّه نصَّ الأثير النفسي للالتفات في الملتقيين، وجعله من قبيل الافتنان والتصرف في الكلام؛ أيَّ أنه ألح إلى طابعه الزخرفي، وإلى وظيفته في التركيب، وإنتاج الدلالة، وتأنَّى عبارته الأخيرة " وقد تختص مواقعه بفوازد" مصداقاً لذلك؛ إذ تلمح إلى ما يتجاوز الافتنان، والحسن، والتطرية، والإيقاظ.

وعلى منوال الزمخري يحيوك السكاككي^١ (٦٢٦هـ)؛ فالالتفات «الحكایة والخطاب والغيبة ثلاثتها يُنقل كُلُّ واحدٍ منها إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتاً عند علماء علم المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوبٍ دخلَ في القبول عند السامع وأحسنَ تطريمة لشاطره، وأملاً باستدرار إصغائه، وهم أحرياء بذلك»^٢. وتوشك أن تبصر الزمخري بين سطور السكاككي الذي يرى في الالتفات «قرى الأرواح»^٣؛ ولذا يعقب على شرح نماذجه بالقول: «وأمثال ما ذكر أكثر من أن يضبطها القلم، وهذا النوع قد يختص مواقعاً بلطائف معانٍ قلماً تتضح إلا لأفراد بلغائهم، أو للجذاق المهرة في هذا الفن، والعلماء النحارير، ومتى اختص موقعه بشيء من ذلك، كساه فضلٌ باءٌ ورونق، وأورث السامع زيادة هزةٍ ونشاطٍ، ووجد عنده من القبول أرفع منزلةٍ وحملٍ، إن كان ممْن يسمع ويعقل»^٤. بيد أنَّ تأثيره بالزمخري لم يمنعه من مخالفته في أمْرٍ مهمٍ هو نقله الالتفات إلى ميدان علم المعاني، وهذه نقلةٌ نوعية، يزيد أهميتها أنَّ السكاككي يستشهد بمجموعه من الشواهد الشعرية التي جاء فيها الالتفات في بيتهنَ.

أما ابن الأثير (٦٣٧هـ) فيوافق الزمخري في شطري، وبخلافه في آخر؛ إذ يؤكّد انتماء الالتفات إلى علم البيان؛ قائلاً: «وهذا النوع وما يليه هو خلاصة علم البيان التي حولها يُتَدَّنُ، وإليها تستند البلاغة، وعنها يُعَنَّ». وحقيقة مأخذة من النفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يُقبل بوجهه تارةً كذا، وتارةً كذا. وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصةً، لأنَّه يُتَقَّلُ فيه عن صيغة إلى صيغة،

^١- السكاككي، مفتاح العلوم، ٢٩٦.

^٢- نفس المصدر، ٢٩٦.

^٣- نفس المصدر، ٢٩٩.

^٤- نفس المصدر، ٢٩٨-٢٩٦.

كان انتقالٌ من خطابٍ حاضرٍ إلى غائبٍ، أو من خطابٍ غائبٍ إلى حاضرٍ، أو من فعلٍ ماضٍ إلى مستقبلٍ، أو من مستقبلٍ إلى ماضٍ، أو غير ذلك... ويُسمى أيضًا (شجاعة العربية) وإنما سُميَ بذلك لأنَّ الشجاعة هي الإقدام، وذلك أنَّ الْرَّجُلَ الشجاعَ يركبُ ما لا يستطيعه غيره، ويتوَرَّدُ ما لا يعورُه سواه، وكذلك هذا الالتفات في الكلام، فإنَّ اللغة العربية تخنسَ به دون غيرها من اللغات»^١.

غير أنَّ ابن الأثير يُعرضُ عن ذكر ضربين شائعين من الالتفات؛ إذ يغفل الانتقالَ من التكُلُّم إلى غيره، والعكس (كما تقدم في كلام كلٌّ من: أبي عبيدة، وابن المعتز، والزمخنيري)، والانتقالَ من معنى إلى معنى (كما جاء عند كلٍّ من: ابن المعتز، وقدامة، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق، وأبي طاهر البغدادي)، ويعارضُ الزمخنيري، والسكاكبي، في التفننِ، والتطرية، والإيقاظ،...، فيحاول اتحاء سنتٍ جديديٍّ، بقوله: «اعلم أنَّ عامة المتعمين إلى هذا الفنِ إذا سُئلوا عن الانتقال من الغيبة إلى الخطاب، وعن الخطاب إلى الغيبة، قالوا: كذلك كانت عادة العرب في أساليب كلامها. وهذا القول هو عكَازُ العميان، كما يُقال. ونحن إنما نسأل عن السبب الذي قصدت العرب ذلك من أجله. وقال الزمخنيري: (كذا...). وليس الأمر كما ذكره، لأنَّ الانتقال في الكلام من أسلوب إلى أسلوب إذا لم يكن إلا تطريةً لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصراف إليه، فإنَّ ذلك دليلٌ على أنَّ السامع يملُّ من أسلوب واحدٍ. فينتقل إلى غيره، ليجد نشاطاً للاستماع. وهذا فَدحٌ في الكلام، لا وصف له، لأنَّه لو كان حسناً لما مُلِّ»^٢.

فمهما بحثُ عن الأسباب؛ أي عن الفوائد المرجوة من هذه الصناعة، وهي كثيرةٌ، متواتعةٌ بتتوُّعُ السياقات التي وُظفت فيها؛ وهذا ما يوحى به قولُ ابن الأثير: «والذي عندي في ذلك أنَّ الانتقال من الخطاب إلى الغيبة أو من الغيبة إلى الخطاب لا يكون إلا لفائدة اقتنصتها. وتلك الفائدة أمرٌ وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوبٍ، غير أنها لا تُحدِّ بحدٍ، ولا تُضيَّطُ بضوابطٍ، لكنَّ يشار إلى مواضع منها، ليقاسَ عليها غيرُها»^٣. ولذلِك يمضي ابن الأثير في قراءة الشواهد القرآنية، والشعرية، والنشرية، وفيما لنهجه الذي ارتضاه، مبيناً الفوائد التي توحي بها السياقاتُ المستشهدَ بها، ولعلنا لا نسرف في ظلّنا أنَّ

^١ ابن الأثير، المثل السافر، ١٣٥/٢.

^٢ ابن الأثير، المثل السافر، ١٣٥/٢—١٣٦.

^٣ نفس المصدر، ٢/١٣٦—١٣٧؛ لعله أراد: لفائدة اقتضته.

مخالفته المعلنة للزمخشي^١ لا تحجب تأثيره المُضمر به؛ فالزمخشي^٢ ختم كلامه بعبارة " وقد تختص مواقعه بفائد" التي تصرّح بإدراكه الأساليب الموجبة لهذه الصناعة، وانشغاله بغیرها عن الخوض فيها، وقد جاء جهد ابن الأثير — شأن كثيرٍ غيره في مسيرة العلم — أشبه بتسلُّم الشعلة، لمتابعة المسير. على أنَّ جهد حامل الشعلة لا يخلو من إضافة؛ ولعلَّ إضافة ابن الأثير إلى جهود سابقيه تبدو جليةً في التفاتته إلى ما تقدم به الفرَاءُ من تعبيرٍ عن الماضي بالمستقبل، وتوسيعه ليشملَ التغاتاتِ أُخْرَ بين أزمنة الفعل؛ من ماضٍ إلى مستقبلٍ، أو من مستقبلٍ إلى ماضٍ، أو غير ذلك، وهكذا يفتح الدلالة على ميدان رحب، وعلى آفاقٍ جديدةٍ توحِي بها عبارة " أو غير ذلك" التي تقدِّر المُحيلةَ إلى ألوانٍ شتَّى تشيرُها، وتُغيّبها دلالةً (شجاعَةُ الْعُرْبِيَّةِ). وبعدُ، فشَّمة إضافة نوعيةٌ تُسجّلُ لابن الأثير تقوم مقامَ الشعلة التي سيقبض عليها من بعده حازم القرطاجي^٣ (٦٨٤هـ)، فيؤجّحُ اتفاَدَها، وينيرُ بها سبيلَ الدرس البلاغي النديّ إلى آفاقٍ تتجاوزُ البيتَ إلى القصيدة؛ ذلك أنَّ الشواهد التي استعانَ بها ابن الأثير تتجاوزُ البيت إلى بيتن^٤، أو أربعةٍ، أو ستةٍ، خلافًا لما تقدم في شواهد سابقيه التي رصدت الالتفات في البيت غالباً، وفي البيتين أحياناً، فمن ذلك قوله: «وقد ورد في فصيح الشعر شيء من ذلك، كقول أبي تمام:

<p>من السَّيْرِ لَمْ تَقْصِدْ هَذَا كَفُّ قاطِبِ وَصَارَتْ لَهُمْ أَشْبَاحُهُمْ كَالْغَوَارِبِ إِذَا آتَهُ هُمْ عَذَيْقُ مَغَارِبِ وَبِالْعَرْمِسِ الْوَحْنَاءُ غُرَّةُ آئِبِ مِنَ الْأَرْضِ أَوْ شَوْقًا إِلَى كُلِّ جَانِبِ تَقْطَعُ مَا بَيْنِي وَبَيْنِ التَّوَائِبِ ثَائِهُ وَالْمَجْدُ مُرْخَى النَّوَائِبِ</p>	<p>وَرَكْبٌ يُسَافِرُونَ الرَّكَابَ زُجَاجَةَ فَقَدْ أَكْلَوْا مِنْهَا الغَوَارَبَ بِالسُّرِّيِّ بِصَرْفٍ مَسَراَهَا حُذْيَلُ مَشَارِقَ يَرِى بِالْكَعَابِ الرَّوْدَ طَلْعَةَ ثَائِرَ كَانَ هَا ضِعْنَا عَلَى كُلِّ جَانِبِ إِذَا العَيْسُ لَاقَتْ بِي أَبَا دُلْفِي فَقَدْ هُنَالِكَ تَلَقَى الْجُودَ مِنْ حِيثُ قُطِعَتْ</p>
---	--

ألا ترى أنه قال في الأول "يصرف مسراها" مخاطبةً للغائب، ثم قال بعد ذلك: "إذا العيس لاقت في" مخاطباً نفسه؟ وفي هذا من الفائدة أنه لما صار إلى مشاهدة المدوح والتصريح باسمه خاطب عند ذلك نفسه مبشرًا لها بالبعد عن المكروه، والقرب من الحبوب، ثم جاء باليت الذي يليه معدولاً به

^١- نفس المصدر، ١٤٧/٢.

^٢- نفس المصدر، ١٤٢/٢.

^٣- نفس المصدر، ١٤٠/٢ - ١٤٢.

عن خطاب نفسه إلى خطاب غيره، وهو أيضاً خطاب حاضرٌ فقال: "هنا لك تلقى الجود" والفائدة بذلك أنه يخبر غيره بما شاهده، كأنه يصله جود المدوح، وما لاقاه منه، إشادةً بذكره، وتسويهاً باسمه، وجلاً لغيره على قصده^١.

ييد أنَّ أهمَّ الشمرات المعرفية في حقل الالتفات ما تفتقَّت عنه عبقرية حازم القرطاجي (٦٨٤هـ)، وأزيَّنَت به أوراقه؛ في حديثه عن "إحکام مباني القصائد"؛ فقد أشار إلى الانتقال من خطابٍ إلى غيبةٍ، أو تكليمٍ، والعكس، بكلامٍ مقتضبٍ، ورأى في هذا الانتقال حيلةً فتيةً يلجأ إليها الشاعر؛ لأنَّه يرى فيها ضالتَّه لإحداث الأثر الفنِّي المنشود لدى المتلقي^٢؛ فصلَّ فيما يعنيه البلاغيون من الالتفادات، لكنه وسَعَ الرؤية لتشمل القصيدة كلُّها؛ ففي حديثه عن (طرق المعرفة بأنحاء التخلصات من حيزٍ إلى حيزٍ وعطفرِ أعنيَّة الكلام من جهةٍ إلى أخرى ومن غرضٍ إلى غرض) يقول: "(وأصناف الالتفادات كثيرةً). وأكثر ما يعني المتكلمون في البديع، من ضروبه، ثلاثة أصنافٍ: ... (الأول) مما أوهم ظاهره أنه كريةٌ وهو مستَحْبٌ في الحقيقة فيلتفت الشاعر إلى ذكر ما يزيل ذلك... (الثاني) أن يلتفت الشاعر عند ذكر شيءٍ إلى ما له في نفسه من غرضٍ جليلٍ أو غير ذلك، فيصرف الكلام إلى جهة ذلك الغرض... (الثالث) أن يلتفت إلى نقضٍ خفيٍّ داخلٍ عليه في مقصد كلامه، أو يخشي تطُّرق النقض إليه، فيحتال في ما يرفع النقض ويزيل التطُّرق، ويشير إلى ذلك ملتفتاً^٣. وهذه الأحوال تحصُّ المعانِي لا الضماَئِر، ولا الأزمنة !!

وقد جاء هذا التفصيل البلاغي في السياق الأعمّ؛ سياق "كمال تصرُّف الفكر في إحکام مباني القصائد"؛ أي سياق الالتفاتات على مستوى القصيدة الذي يشي به تعبيرُ حازم عن عطفِ أعنيَّة الكلام من غرضٍ إلى غرضٍ، ودوره في إحکام مباني القصائد؛ وفي ذلك يقول حازم: "(اعلم أنَّ الانتعاط بالكلام من جهةٍ إلى أخرى أو غرضٍ إلى آخر لا يخلو من أن يكون مقصوداً أولاً، فيذكر الغرض الأول لأن يستدرج منه إلى الثاني، وتجعل ما تأخذ الكلام في الغرض الأول صالحةً مهيئةً لأن يقع بعدها الغرض الثاني موقعاً لطيفاً، وينتقل من أحد هما إلى الآخر انتقالاً مستطرفاً، أو لا يكون قصد

^١- نفس المصدر، ١٤٠/٢. وأبيات أبي تمام في ديوانه، ٢٠١/١؛ ورواية الديوان (صارت لهم) في البيت الثاني، و(آب) في البيت الرابع، و(حيث نفقطت) في البيت الأخير، بإسقاط (من).

^٢- بنظر: حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ٣٤٨.

^٣- نفس المصدر، ٣١٥-٣١٦.

أولاً في غرض الكلام الأول أن يجعل ذكره سبباً لذكر الغرض الثاني، ولا توطئة للصيغة إليه، والاستدراج إلى ذكره، بل لا ينوي الغرض الثاني في أول الكلام، وإنما ينسح للخاطر سوحاً بديهياً، ويلاحظه الفكر المتصرف بالتفااته إلى كل جهه ومنحى من أنحاء الكلام. فما كان من قبيل هذا القسم الثاني فإنه الذي يعرف بالالتفاتات. وأماماً القسم الأول فإنّ منه ما يكون بصورة الالتفاتات، ومنه ما لا يكون بتلك الصورة. وفي ما لا يبني الكلام عليه أيضاً من أول ما لا يكون بصورة الالتفاتات»^١.

فالالتفاتات المقصود في هذا المقام يتجاوز الانتقال من ضمير إلى ضمير، ومن زمن إلى زمن، ومن معنى إلى معنى؛ أي إلهه يتجاوز الالتفاتات على مستوى البيت، والبيتين، وثلاثة الأبيات،... — كما تقدّم عند سابقيه — إلى الالتفاتات على مستوى القصيدة؛ بوصف القصيدة نصاً يتكون من مجموعة من الوحدات المسماة أغراضًا، «والصورة الالتفاتية» هي أن يجمع بين حاشيتي كلامين متبعادي المأخذ والأغراض، وأن يعطّف من إحداهما إلى الأخرى انعطافاً لطيفاً من غير واسطة، تكون توطئة للصيغة من أحد هما إلى الآخر على جهة من التحوّل... وإذا قد تبيّن أنّ ما قصد به الاستدراج أولاً، أو سنج فيه الالتفاتات آخرًا، كلاماً منه ما يترافق فيه من الغرض الأول إلى الثاني من بعد على سبيل التدرج، ومنه ما يُخلص فيه إلى الشيء مما يليه من الكلام بغير تدرج، فلنذكّر الآن مأخذ الشعراء فيما يتدرجون إلى مدحه أو ذمه، أو يخلصون إليه خلوصاً التفايات على جهة الاستطراد، أو لا يتدرجون إليه، ولا يستطردون، بل يهجمون على المدح أو الذم هجوماً^٢.

وهذه الرؤية المتقدمة للالتفاتات من غرض إلى غرض تقوم، في جوهرها، على مبدأ التحوّل والنمو في القصيدة، وتنمو هذه الفكرة النقدية لدى حازم، فينقل الالتفاتات من حقل البلاغة إلى حقل النقد، ويتفاصل في ضوءه الشعراء بين مقصّدٍ ومقطّعٍ، إذ يجعل حازم الافتدار على الالتفاتات واحداً من أهم معايير التمييز بين الشاعر المقصّد والشاعر المقطّع؛ بقوله: «إذا كان الشاعر مقدراً على التفوّذ من معاني جهة إلى معاني جهة أو جهاتٍ بعيدةٍ منها من غير ظهور تشتتٍ في كلامه،... بصيراً بأنّباءه السدرج من بعض الأغراض والمعاني إلى بعضٍ... قيل إلهه بعيدٌ المرامي. وهذا إنما يتحقق بقوّة العارضة، ومعانة الطبيع، وكمال تصرُّف الفكر. وهؤلاء هم المقصّدون من الشعراء المقدّرون على

^١- نفس المصدر، ٣١٤.

^٢- نفس المصدر، ٣١٦—٣١٥.

تعليق بعض المعاني ببعضٍ واحتلاها من كلّ مجتَلبٍ. فأمّا من لا يقوى من الشعراء على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيءٍ بعينه... فهذا لا يقال فيه بعيد المرامي في الشعر، وهو لاءٌ هم المقطّعون من الشعراء»^١.

فالرؤيَة النقدية الكلية التي تدرك أسرار نسج القصيدة مبنيةً على كمال تصريف الفكر المبدع؛ الذي يقصد به حازم قدرة المبدع على الالتفات من حيز إلى حيز، ومن غرض إلى غرضٍ فُصداً، أو سُنواً بديهيَاً للخاطر؛ فالمبدعون الحذاق هم الذين يستوفون أركان المقاصد التي بها يكمل الشاعر القصائد على أفضل هيئاتها^٢؛ فيتناصر إبداعهم^٣، وتأنّى القصائد متباينة النسج حسنة الالتفاتات^٤، محصنةً المباني^٥؛ لذا دأب حازم على التتقير عمّا ينتظم النص، ويُحِكمُ البناء، فيخرجه في أكمل صورةٍ تتفاعل فيها المتغيرات، والمتباينات وفقاً للرؤيَة الكلية (البصرة)^٦ التي يمتلكها المبدع؛ وإنما تكون الأخيرة بقوى فكريَّة واهتداءٍ خاطريةٍ يتفاوت فيها الشعراء؛ وهذه القوى الفكرية — بحسب نصٍ حازم — عشرةٌ من أهمّها: القوّة على تصور كليات الشعر والمقصاد الواقعية فيها، والقوّة على تصور صورة للقصيدة تكون بما أحسنَ ما يمكن، والقوّة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه، والتوصُل به إليه^٧.

وبذلك يمكن القول: إنَّ النحاة توقفوا عند نحو الجملة، فكانت النقلة النوعية إلى نحو النص نقديةً في جهود عبد القاهر الجرجاني في (النظم)، وإنَّ البلاغيين توقفوا عند بلاغة الجملة، فكانت النقلة النوعية إلى بلاغة النص نقديةً كذلك في جهود حازم القرطاجي في (الالتفاتات). وأجيدهُ بنا اليوم أن نفيد من

^١ حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ٣٢٣—٣٢٤. ١٩٩—٢٠٠، الفوّة على التفوّذ في مقاصد النظم وأغراضه.

^٢ ينظر: حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ٣٢٤.

^٣ نفس المصدر، ٣٠٣.

^٤ نفس المصدر، ٣٢٤.

^٥ نفس المصدر، ٣٠٦.

^٦ نفس المصدر، ٣٠٩.

^٧ نفس المصدر، ١٩٩.

^٨ ينظر: حازم القرطاجي، منهاج البلغاء، ١٩٩—٢٠١.

ذلك كله، ومتى حفل به تراثنا من كنوز معرفةٍ في تأثيل رؤيةٍ عربيةٍ لمقاربة الإبداع، والكشف عن أسراره.

لكنَّ كثيراً ممَا جاء بعد جهد حازمٍ كان انكفاءً إلى شرح ما سبقه، ولعلنا لا نسرف بقولنا إنَّ حال الانكفاء هذه مستمرةٌ حتى يوم الناس هذا؛ فحين وصلت الرأية إلى الفزوبيّ (٧٣٩هـ) ناء بحملها، فجعل الالتفات من (خروج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر)؛ مكتفيًا من وجوهه، وتجلياته، بجزءٍ متى أدرَّه ابن المعترَّ قبله بنحو أربعينَ وخمسينَ سنةً؛ بقوله إله: «التكلُّم والخطاب والغيبة... يُنقل كلَّ واحدٍ منها إلى الآخر... والمشهور عند الجمهور أنَّ الالتفات هو التعبير عن معنى بطريق من الطرق الثلاثة بعد التعبير عنه بطريق آخر منها»^١. وكذلك فعل الشريف الجرجاني (٨١٦هـ)؛ فقلَّص هذا الميدان الضيق إلى «العدول عن الغيبة إلى الخطاب أو التكلُّم، أو على العكس»^٢. فجاء جهد الرجلين انكفاءً إلى جزءٍ يسيرٍ من البنردة التي غرسها ابن المعترَّ، وتبعَ هذا الانكفاء اكتفاءً كثيِّرًا من الدراسات اللاحقة بجزءٍ، أو أجزاءً من البنردة التي غدت شجرةً مثمرةً.

وإذا استثنينا القليل، لم نجد في درستنا النقديّ الوسيط، ولا المعاصر، دراسةً للالتفاتات تُذكر؛ والحال أنَّ الالتفاتات هيَّنَ، قليلَ الأهميَّة، إذا تمَّ حصرُه بالجملتين، أو البيتين، أو ثلاثة الأبيات،...؛ ذلك أنَّ شواهدَه بهذا المعنى، لا تُعدُّ ولا تُحصى، وتجلياته لا يمكن حصرُها، ولعلنا لا نسرف بالقول إنَّ الشيوع والكثرة يغضبان من الخصوصيَّة الفنِّيَّة؛ ويعبران عن أسلوبٍ مطروحٍ في الطريق، يعرفه الشاعر، والناثر، وناظم الأبيات، والقطع، ومقصد القصائد، وإنما الشأن في الصياغة، والصناعة التي تستغرق القصيدة، وتنتظم متغيراها في سلوكٍ واحدٍ، أو سطْرٍ فريد.

على أنَّ القليلَ المستثنى لم يُقيِّضْ له الاكمالُ، وإنْ تسنمَ الريادةَ في هذا الميدان؛ لأنَّه تجاهل أهمَّ جهدٍ بُذلَ في ميدان الالتفاتات، وهو ما قدمَه حازمُ القرطاخيٌّ؛ فقد درس بعضُه تاريخَ (مصطلح الالتفاتات)^٣ القائم على البيت والبيتين، والآية والآيتين، قبلَ حازمٍ، وأشار بعضُه إلى ضرورة قراءة الالتفاتات على مستوى النص دون أن يشير إلى جهود حازمٍ. ويقتضي الإنصافُ نصَّ جهود حازمٍ،

^١- الفزوبي، الإيضاح، ١٠١-١٠٣، وشرح التلخيص، ٤٧-٤٨.

^٢- الشريف الجرجاني، كتاب التعريفات، ٤٣.

^٣- د.أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ١٧٣-١٧٨. ومعجم المصطلحات النقد العربي القديم، ١٠٤-١٠٤. ود. محمود الربداوي، معجم المصطلحات النقدية والأدبية، ٢٢٩-٢٣٤.

^٤- د. سعد مصلوح، الدراسة الإحصائية للأسلوب، عالم الفكر، ٢٠، ع٣، ٦٨٠، ١٩٨٩؛ اكتفى بالإشارة إلى

وجلوها كما تُجلِّي العروس، والإفادة منها في مقارباتٍ إجرائيةٍ تتناول عيون الشعر العربي التي ما زال كثيرون من الدراسات المعاصرة يمْزُقُها مزقاً وأغراضًا، فيهدِر دماء شعريتها.

ويقتضي الإنصافُ كذلك التنوية بدين د. سعد مصلوح الارتفاع من بلاغة الجملة إلى بلاغة النص، ومقاربته نصاً شعرياً جاهلياً في ضوء هذه الرؤية، درس فيه طائفه من تقنيات السببى، ومن نظم الحبّبى؛ ومنها الالتفات، وهو فتحٌ مهمٌ في بايه، يغضُّ من اكتماله تجاهله جهود حازم، وقصره الالتفاتَ على حركة الصمامات دون الأغراض، وجعله الالتفاتَ مظهراً، والحقيقة أنه آلة داخليةٌ شبيهة بالدورة الدموية في الجسد الحي^١!! . والله درُّ الرضي الذي كشف عن السر؛ فقال^١ :

وَلَفَتْتُ عَيْنِي فَمُذْخِفَتْ
عَنِ الظُّلُولِ تَلَفَّتَ الْقَلْبُ
ذلك أن تَلَفَّتَ الْقَلْبَ تَلَفَّتْ عاطفيٌّ شعوريٌّ، أو لا شعوريٌّ، لكنه يشي ببعض أسرار مخاض القصيدة، وبنائها، ويدركنا بالتفاتٍ مقصودٍ، وآخر غير مقصودٍ يسنح للخاطر سنواً بديهياً، كما يَئِن حازم!! .

الالتفات (على مستوى النص) بوصفه من متغيرات ما فوق الجملة . و "نحو أجروممية للنص الشعري" ، فصول؛ مجلة النقد الأدبي، م، ١٠٣، ع ٢+١، ١٩٩١، ١٥٦—١٥٧؛ درس الالتفات على مستوى النص دراسة إجرائية لفصيدة جاهلية. ود. عز الدين إسماعيل، "حالات الالتفات" ، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ٢م، ٨٨٤، ٨٨٦، ٩١٨—٩١٨؛ أشار إلى أن الالتفات مفولة قد تبسيط تكون باتساع الخطاب، لكنه لم يبين ذلك نظراً ولا إجراءً.

^١- الشريف الرضي، ديوانه، ١/١٤٥.

وهكذا تتعدد الدوالُ، والمدلولات، في حركةٍ تطورية تتيح انتقالَ الالتفاتات من البديع إلى البيان إلى علم المعانٍ إلى النقد؛ فقد جاءت شواهده في جملتين، أو في بيتٍ، أو بيتين، أو أربعةٍ، أو ستةٍ، أو في غربين فأكثر بحسب ما يتأتى اقتدار الشاعر المقصّد ، وبذلك تمَّ الانتقال به من زخرفة البيت إلى الإسهام في بناء القصيدة؛ إذ غالب على بعض الأوائل حديث التحسين ، والزخرفة، ووجدنا عند حازم التفاتةً مهمةً إلى أسرار صناعة القصيدة، وإحكام بنائها ، وهذا يجعله مقولَةً صالحةً لتفسير التماسك النصيّ في القصيدة؛ ذلك أنَّ الشاعر الحقُّ لا يرفض التغيرات كيما اتفق ، ولا يأتي بها متعاقبةً بلا علّة، بل يُنشئ بينها جدلاً وتفاعلًا يُحْكِمُ به بناءً قصيده، وتوجيهها نحو غاياتها؛ ولعلَّ عمله هذا في المواجهة بين الكلُّ والأجزاء ((أشبه ما يكون بحركة التعبان التي تسري في جميع أجزاء جسده على الفور، فتبدي أفعالها الحرة)، في شكل التواءاتٍ تحرّك في وقتٍ واحدٍ صوبَ الاتجاهاتِ متضادةً)؛^١ ذلك أنَّ الحصيلة الحقيقة لهذه الاتجاهات المتضادة هي سيرُ الجسد كله باتجاهٍ واحدٍ، والأمر أوضح من أنْ يُسْهَبَ في شرحه، وتفصيله، لكنه منوطٌ بدراساتٍ تطبيقيةٍ تخلو في القصائد التي اقتدر مبدعوها على إنتاج وحدتها من خلال جدل الأضداد، وتفاعل المثابيات، أو ما يسمى بالشائيات الصدية، وهي كثيرةٌ في موروثنا الشعري.

وبعد؛ فإنَّ حدة الالتفاتات تتسع لتشمل كلَّ ما قيل فيه، وأكثر!! أفالاً يمكن الحديث عن التفاتات النصِّ مما يريده المبدع إلى ما تقليله ردود أفعال المتكلّمين؟^٢ وعن التفاتات النصِّ من مؤثرات الواقع إلى آفاقِ الحلم؟ وعن التفاتات النصِّ من الكائن إلى الممكن؟ وعن الالتفاتات في نسيج القصة والرواية والمسرحية؟^٣ وعن الالتفاتات من نوع أدبيٍّ إلى آخرٍ(تدخل الأجناس) في نسيج الكتابة؟!

^١- هذا التشبيه لميوم؛ استعان به د. جابر عصفور لإثبات التكامل بين الكل والأجزاء، أو الوحدة في النوع؛ **الصورة الفنية** .٦٤

^٢- آثار هذا السؤال د. المادي الطرابلسي في مداخلته على "جاليات الالتفاتات"، للدكتور عز الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، م، ٢، ٩١٤.

^٣- آثار هذا السؤال عايد خزندار في مداخلته على "جاليات الالتفاتات"، للدكتور عز الدين إسماعيل، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، م، ٢، ٩١٥.

قائمة المصادر والمراجع:

— القرآن الكريم.

١. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السافر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الخولي، وبذوي طباعة القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ت.
٢. ابن المعز، عبد الله، كتاب البديع، اعني بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشوفسكي، الطبيعة الثالثة، بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢.
٣. ابن حضر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، الطبيعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الحاخامي، ١٩٧٨.
٤. ابن حني، أبوالفتح عثمان، الخصائص، حققه محمد علي النجار، الطبيعة الثانية، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، د. ت.
٥. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، الطبيعة الثالثة، مصر: دار المعارف، ١٩٨١.
٦. ابن منقد، أسامة، البديع في نقد الشعر، حققه وقدم له عبد آ. علي منها، الطبيعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٧.
٧. ابن وهب الكاتب، إسحق بن إبراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تقديم وتحقيق: د. حفيظ محمد شرف، القاهرة: مكتبة الشباب؛ مطبعة الرسالة، ١٩٦٩.
٨. أبو تمام، ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزى، تحقيق محمد عبد عزام، الطبيعة الرابعة، مصر: دار المعارف، ١٩٧٦.
٩. أبو عبيدة، معمر بن المنى، مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلق عليه: د. محمد فؤاد سرزيكين، القاهرة: مكتبة الحاخامي، ١٩٥٤.
١٠. إسماعيل، عز الدين، "جماليات الالتفات"، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، ج ٢، حدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٠.
١١. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبيعة الخامسة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠.
١٢. البغدادي، محمد بن حيدر، قانون البلاغة في نقد النثر والشعر، تحقيق محسن غياض عجبل، الطبيعة الأولى، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨١.
١٣. التهانوى، محمد علي الفاروقى، كشاف اصطلاحات الفنون، حققه لطفي عبد البديع، ترجمة النصوص الفارسية د. عبد النعيم محمد حسين، راجعه الأستاذ أمين الخولي، ج ٤، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٩.

١٤. حرير، ديوان حرير، بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: د. نعمان محمد أمين طه، الطبعة الثالثة، مصر: دار المعارف، ١٩٨٦.
١٥. الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن بن المظفر، حلية الحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: د. جعفر الكتاني، العراق: وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، سلسلة كتب التراث (٨٣)، ١٩٧٩.
١٦. الربداوي، محمود، معجم المصطلحات النقدية والأدبية والمصطلحات الفارسية واليونانية الدخيلة فيتراث العربي (تعريف — توثيق — تفصيل)، سلسلة المصطلحات النقدية (٢)، (محظوظ) بيروت: مكتبة لبنان، ٢٠٠٥.
١٧. الرمخشري، محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق غواصات التتريل وعيون الأقارب في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق ودراسة: الشيخ عادل أحمد عبد المولود، والشيخ علي محمد معوض، شارك في تحقيقه: أ.د. فتحي عبد الرحمن أحمد حجازي، الطبعة الأولى، الرياض: مكتبة العبيكات، ١٩٩٨.
١٨. السكاككي، يوسف بن محمد، مفتاح العلوم، حفظه وقدم له وفهرسه: د. عبد الحميد هنداوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠.
١٩. الشريف الجرجاني، علي بن محمد، كتاب التعريفات؛ معجم فلسفى منطقى صوفى فقهي لغوى نحوى، تحقيق د. عبد المنعم حفى، القاهرة: دار الرشاد، ١٩٩١.
٢٠. الشريف الرضا، ديوان الشريف الرضا، تصحيح أحمد عباس الأزهري، بيروت: المطبعة الأدبية، ١٣٠٧هـ.
٢١. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب، ولطفي الصقال، دمشق: مطبوعات مجتمع اللغة العربية، ١٩٧٥.
٢٢. العسكري، أبوهلال، كتاب الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوى، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثانية، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧١.
٢٣. عصفور، حابر، الصورة الفنية فيتراث النضري والبلاغي عند العرب، الطبعة الثانية، بيروت: دار التنبير للطباعة والنشر، ١٩٨٣.
٢٤. القراء، أبو زكريا يحيى بن زياد، معاني القرآن، تحقيق: د. أحمد يوسف بناقي، و محمد علي النجار، القاهرة: دار السرور، ١٩٥٥.
٢٥. القرطاخي، حازم، منهاج البلاغة وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الحوجة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦.
٢٦. الفزوبي، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبيان، تحقيق ودراسة: د. عبد القادر حسين، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٩٦.

٢٧. —————، *شرح التلخيص في علوم البلاغة*، شرحة وخرج شواهده: محمد هاشم دويدري، الطبيعة الأولى، دمشق: منشورات دار الحكمة، ١٩٧٠.
٢٨. الفيرواني، ابن رشيق، *العمدة في محسن الشعر وآدابه*، تحقيق: د. محمد قرقزان، الطبعة الثانية، دمشق: مطبعة الكاتب العربي، ١٩٩٤.
٢٩. مصلوح، سعد، "الدراسة الإحصائية للأسلوب؛ بحث في المفهوم والإجراء والوظيفة"، *علم الفكر*، المجلد(٢٠)، العدد(٣)، ١٩٨٩، الكويت: وزارة الإعلام. بحث.
٣٠. —————، "نحو أجرامية للنص الشعري؛ دراسة في قصيدة جاهلية"، فصول: *مجلة النقد الأدبي*، المجلد(١٠)، العدد(٢+١)، ١٩٩١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. بحث.
٣١. مطلوب، أحمد، *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٦.
٣٢. —————، *معجم مصطلحات النقد العربي القديم*، ط. ١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠١.

التفات و استحکام ساختارهای قصائد

دکتر ناصیف محمد ناصیف*

چکیده:

این پژوهش مدعی است که گاوآهن پژوهشگران برای رسیدن به لایه های عمیق التفات و لطائف و اسراری که در دل خود دارد درمانده است. و می کوشد کشتزار التفات را در بین مجموعه احکام نقدی عربی باستان بکاود.

نمودار التفات از ضمائر شروع می شود و به زمانهای فعل تامانی واغراض آن ادامه می یابد. و از آرایه های ظاهری کلام سربرمی آوردویه ساخت و تولید معنی می رسد. واز بیت پا می گیرد و تا قصیده پیش می رود. و از علم بدیع بروز می کند و به علم بیان و معانی سرایت می نماید.

بنابراین نقد یکی از انواع جوشش و درخشش درمیراث نقدی مالاست. و شاید در پژوهش هایی دیگر، این لطائف و رموز و نظائر آن مقدمه ای برای ایجاد گفتمان بین میراث بلاغی و نقدی کهن و نقد معاصر باشد. امید می رود این گفتمان بادرک کلیتی که اجزای آن مهیا گشته و واحدی که امور متعددش سازمان یافته به کمک التفات از نحو و بلاغت و نقد جمله به سوی نحو و بلاغت و نقد متن بتواند چشم اندازی نوین برای استحکام بنای قصیده و روش نظری و عملی کاملی برای شروع خلاقیت و ابداع ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها: التفات، بیت، قصیده.

* - استادیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرين، سوریه. تلفن: ٣٦٦٠٩٨٨٦٥٠٩٨٨

Shifting and Monitoring Poem structure

By: *Nassif Muhammad Nassif*^{*}

Abstract

The purpose of this research is to seek a foundation (i.e. shifting) for literary criticism in the Arabic critical tradition. It claims that attempts of previous researchers have not been satisfactory and failed to discover its delicacies and secrets. A survey of shifting highlights an image of elegance in our critical tradition: a shift from pronouns to tenses, to meanings and intentions, from word embellishment to word formation and semiotics, from line of verse to poem, and from figures of speech to rhetoric and semantics, leading to criticism. Such delicacies and secrets, together with similar considerations in other researches, may contribute to launching a dialogue between our rhetorical and critical heritage and the present-day criticism. Hopefully, this dialogue may result in a new vision to monitor the poem structure and in a comprehensive, practically and theoretically sound, method to handle creativity, by understanding the whole that organizes the parts, and the unity that systematizes the varieties. This is achievable through shifting from sentence-syntax, sentence rhetorics, and sentence-criticism to text-syntax, text rhetoric and text-criticism.

Keywords: Shifting, Line of verse, Poem.

* - Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

توظيف التراث الحكائي في قصص حيدر حيدر الومنص، إغواء أنفوذجاً

* الدكتور عيد حسن محمود

** الدكتورة فيروز عباس

الملخص:

يشغل توظيف التراث الحكائي حيزاً مهماً في إنتاج حيدر حيدر القصصي؛ إذ اهتمَ بتوظيفه أسلوباً وخطاباً ومادةً، وسعى إلى إنتاج دلالات جديدة عبر إسقاطه مفردات التراث الحكائي (تقنية الحكواتي، السرد الحكائي، منطق الحكاية) على الواقع الحاضر، وقراءة كل منهما في ضوء الآخر، بلغة قصصية متميزة تستقرئ المخواهر المضمونى لذلك التراث، وتعيد صياغته بفنية قصصية مبتكرة تواكب ركائز الفن القصصي، ومقوماته وأسسه الحديثة.

وقد أقام الرواية بنية حكائية تتکيء على الماضي وتتقاطع معه، من دون أن تعيد نسخة، إنما تنتج سرداً جديداً، وتقدم رؤية سوداوية لمجتمع توارث الظلم، وعبر عن أزمات شخصياته القصصية قدماً وحديثاً.

كلمات مفتاحية: توظيف، التراث، الحكائي، الحكاية، السرد، الحكواتي، القصة، الواقعي.

مقدمة:

لم يكن هدف القاصِّ من إعادة قراءة التراث الحكائي إحياءه، أو محاكاته لنقله أو نسخه، إنما التحاور معه، وتجاوزه بهدف إعادة إنتاجه بمعنى ممارسة الإنتاج من خلال الدعوة إلى التغيير، وتجاوز السليبي الذي ظهر من خلال الحكايات في الماضي، وفي الحاضر، وقد حملَ الرواية التراث الحكائي رؤاه وأفكاره المعاصرة، وغير زاوية الرؤية إليه، وقد كان هاجسه تسلیط الضوء على ما يجب أن يكون عليه الواقع الحاضر؛ ولهذا استحضر مفردات السرد الحكائي من شخصيات وتقنياتٍ سرديةٍ من التراث / الماضي البعيد والقريب، ليضع القارئ في مواجهةٍ مع ماضيه، وحاضره، ولispنه أمام تحديات الواقع، وإمكانيات تحقيق الأفضل، بتحسين واقع المجتمع القصصي حيناً، وتغييره حيناً آخر.

* - أستاذ مساعد متفرغ في قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة تشرين، سوريا.

** - مشرفة على الأعمال متفرغة في قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة تشرين، سوريا.

إن توظيف الراوي التراث الحكائي يثير جملةً من الأسئلة، تتعلق بموقفه من التراث، والتخلص من سيطرة الماضي على الحاضر، وإسقاط كل منهما على الآخر، فكيف قدم حيدر التراث الحكائي في قصصه؟ وهل هو جزء من وعي شخصياته القصصية، أم هو عبء ثقيل عليها؟ وكيف يعيد صياغته بصورة تناسب ومعطيات مجتمعه القصصي؟ وكيف يتحول إلى مرآة تعكس أحداث مجتمعه في الحاضر؟ أسئلة كثيرة ستحاول الوقوف على أصدائها في سرد حيدر حيدر القصصي.

أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهمية البحث من عاملين اثنين:

أولهما: بروز ظاهرة توظيف التراث الحكائي شكلاً ومضموناً، في قصص حيدر حيدر بوصفها تجربة فنية جديدة، مُدفَّع إلى محاكمة هذا التراث للاستفادة من عبره، وتجنب سلبياته.

ثانيهما: قلة الدراسات النقدية التي تناولت ظاهرة توظيف التراث الحكائي – في حدود علمنا – بالقياس إلى أهمية الظاهرة، وانتشارها في القصص الحديثة والمعاصرة، وقد ظل توظيف التراث الحكائي في قصص حيدر حيدر مغيباً عن دائرة الاهتمام والبحث، ولهذا يأتي البحث محاولة جادة لتسلیط الضوء على آفاق جديدة للتفكير في الذات العربية، وبناتها الفكرية.

منهج البحث:

المنهج المعتمد في البحث، هو المنهج التحليلي الدلالي الذي يوفر لنا دراسة النصوص السردية القصصية دراسة داخلية، تتم بلغتها للوقوف على الدوال، والمدلولات، والوصول إلى الدلالات التي توضح رؤية الفاصل، وموقفه من العالم الخارجي — الواقع الذي يخترله بعالمه القصصي، إذ يعكس توظيف التراث الحكائي في قصصه رؤيته للأخر، وللواقع الراهن، وللتاريخ.

مصطلح التراث (Heritage):

لغة:

إن لفظ (التراث) في اللغة العربية مشتق من مادة (ورث)، ويرادف لفظ التراث (الإرث) و(الوراث) و (الميراث) في المعاجم العربية، وتدلُّ هذه الألفاظ على ما يرثه الإنسان من والديه من مالٍ أو حسبٍ.^١

ومن اللغويين من جعل الوراث والميراث خاصين بالمال، والإرث خاصاً بالحسب.

^١ - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ورث).

وقد وردت كلمة تراث في القرآن الكريم مرّة واحدةً فقط في قوله تعالى: "وَتَأْكِلُونَ التِّرَاثَ أَكْلًا لِمَا، وَتَحْبُّونَ الْمَالَ حَبًّا حَجَّا" ^١. والتراث، هنا، بمعنى المال الذي يتركه الأهالك وراءه.

ولم يقتصر استخدام كلمة تراث ومرادفاتها على المعنى المادي، إنما تجاوزت ذلك الإطار المادي الصيغة لتسخدم مجازاً للدلالة على ما هو معنوي، وقد جاء في قوله تعالى: "فَهُبْ لِي مِنْ لَدْنِكَ وَلِيَا يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ" ^٢. وقد جاء في لسان العرب: المعنى: يرث من آل يعقوب النبوة ^٣.

نجد أنّ مادة ورث تدلُّ على الجانبيين المادي والمعنوي، وفي العصر الحديث أصبحت كلمة تراث تدلُّ على كلٍّ ما يخصُّ الإنسان العربي مادياً ومعنىّاً، وضمّ الموروث الثقافي والأدبي والديني والتاريخي والكتابي والحكائي الشفهي، فالتراث هو الماضي بكلٍّ ما فيه.

اصطلاحاً:

لم يضع التقى والمدارسون تعريفاً واحداً ومحدداً للتراث، إنما يقي مفهوماً ملتبساً على الرغم من اتفاقهم على المعنى العام له، وثمة اختلافات بينهم، في ما يتعلق بالموضوعات التي تدرج تحت عنوان التراث، فيرى بعضهم أنّ التراث هو المكتوب فقط، ويصرُّ على "المكتوب الموروث" ^٤، ويرى آخرون أنّ التراث الشفوي جزء لا يتجزأ من التراث، ويدعوه فريق آخر إلى عدّه تراثاً عاماً يشمل كلّ الأنواع، وهو كلٌّ ما يتركه الجيل السابق للجيل اللاحق متتجاوزاً الحدود الجغرافية، والقومية، والعرقية لبني الإنسان. وهكذا، يتسع مفهوم التراث ليشمل كلّ الموروث المكتوب، والشفوي الحكى، والآثار.

وفي الخطاب النقدي العربي الحديثأخذت كلمة التراث العربي دلالة الكلمة ميراث؛ فكلمة التراث تدلُّ على ما هو مشترك بين العرب، وهو "ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة وثقافة وقيم وآداب وفنون وصناعات، وسائل المجرات الأخرى المعنية والمادية، ويشتمل كذلك على الوحي الإلهي، القرآن والسنة الذي ورثناه عن أسلافنا" ^٥.

^١ - سورة الصخر، (١٩ - ٢٠).

^٢ - سورة مرثى (٦).

^٣ - ابن منظور، لسان العرب، مادة: (ورث).

^٤ - ركي نجيب محمود، " موقفنا من التراث" ، فصول، ص ٣٢.

^٥ - بنظر: أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح الشعبي، ص ٣٠.

^٦ - أكرم العمري، التراث والمعاصرة، ص ٢٦.

يشير التراث إلى الترفة الفكرية، والثقافية، والدينية، والأدبية، والفنية المتناقلة من السلف إلى الخلف، وعليه، يكون التراث حضور الماضي في الحاضر واستمراره فيه، وهو ليس مجموع الأمور التي تحققت في الماضي بل يعني كذلك "حاصل الممكناًت التي لم تتحقق وكان يمكن أن تتحقق". إنه لا يعني "ما كان" "وحسب"، بل أيضاً ولربما بالدرجة الأولى، ما كان ينبغي أن يكون. ومن هنا اندمج المعرفي والإيديولوجي، والوجوداني في مفهوم التراث^١.

وليس التراث قالباً جامداً ينتمي إلى الماضي فقط، إنما هو "دائم التشكيل وإن جوهره في حراك مستمر، أي أنه خاضع لعملية إبداع دائمة"^٢. والتراث عمل الإنسان المبدع الذي يتميز بمعروفة واسعة بالحقائق.

والتراث هو إنتاج فترة زمنية وقعت في الماضي تفصلها عن الحاضر مسافة زمنية، تفصل بين ثقافتين، وحضارتين، ويجعل بعضُ النقاد من عصر النهضة "الحدّ الفاصل بين التراث والعصر، وإذا كان المؤرخون يتحدثون أكاديمياً عن عصور قديمة، فهم يتحدثون كذلك عن التاريخ الحديث، والتاريخ المعاصر، أمّا في مجالِ الفكر والأدب فالتمايز ما يزال قائماً بين القدْم والحدِيث"^٣.

ويصعب حصر التراث في خطوط تفصيلية، وموضع محدد، لأنَّه يشمل كلَّ ما قدمَه الإنسان منذ بدء الخليقة حتى الآن، فلكلَّ أمةٍ تراثها الذي تعرّف به، والتراث العربي يرتبط بتراث الأمم الأخرى، والأديب يتأثر بتراث أمته كما يتأثر بتراث الأمم الأخرى، وهو في أدبه يعكس ذلك التأثر.

أولاً: توظيف شخصية الحكواتي (Narrator)

تعدُّ شخصية (الحكواتي)، من أكثر عناصر التراث الحكائي حضوراً في سرد (Narrative) حيدر حيدر القصصي، والشخصيات التراثية هي: "جميع الشخصيات التي لها وجودها الحقيقي، مثل شخصيات الأدباء وغيرها من الشخصيات ذوات الوجود التاريخي"^٤.

وشخصية الحكواتي أكثر الشخصيات التراثية قدرةً على تجسيد التراث، فهي أقدم الشخصيات التراثية حضوراً في التاريخ العربي، إذ لا تُعرف بداية زمانية دقيقة لظهور هذه الشخصية، فقد عرف التراث العربي شخصية (الراوي) منذ العصر الجاهلي، وقد كان الرواية يروون أو يرددون الأشعار في

^١ - محمد عابد الجابري، *التراث والحداثة*، ص ٢٤.

^٢ - فهمي جدعان، *نظريَّة التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى*، ص ٣٧.

^٣ - سعيد بقطين، *الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)*، ص ٤٨.

^٤ - علي عشري زايد، "توظيف التراث في شعرنا المعاصر"، فصول، ص ٢٠٥.

الأسوق وهي شخصية تكاد تتطابق مع شخصية الحكواتي، ومهمتها تكاد تكون واحدة، كل منها ينقل خطاب غيره، والحكواتي هو "شخصية تتمتع بقدرات فنية متعددة فهو يحكي حكاية من الحكايات التراثية، ويرويها ويسعد بها بأسلوبه معتمداً في ذلك على تعبير وجهه، وحركات يديه، وجسده كله، موظفاً في كل ذلك طبقات صوته محاولاً من خلال ذلك كله اجتناب اهتمام السامعين".^١

الحكواتي كالراوي في القصة (story)، يقوم بسرد الأحداث، وهو إحدى التقنيات التي يستخدمها القاص ليؤكّد مصداقية الحكفي (Narrated) أو المروي. بين حيدر حيدر أجزاء من قصة (العكر) على مادة الحكفي، لا يحضر الحكواتي بشكله التقليدي، فلا نراه يجلس في مقهي ويجتمع حوله الناس ليسمعوا قصصه، وينتقلوا معه، إنما يوكّل الراوي إلى بعض الشخصيات القصصية مهمة حكى الحكايات، فيمنحها بعض سمات شخصية الحكواتي. الجدُّ يروي لحفيده حكاية من الزمان الماضي، والحفيد يروي حكايات من الزمان الحاضر، إنه يستعين بالحكايات لتصوير الواقع. يقول الراوي:

"قال الجدُّ لحفيده الطفل: ونخاطب الوالي الشاعر الفقي: يدك حملت كتاب قتلك أيها الشاعر، ثم تلا عليه الكتاب الذي حمله من الملك وطلب منه أن يختار ميتة. وتروي السيرة يا بين أن الشاعر الفقي طلب أن يؤتى له بزقٌ من الخمر، وأن يحبس في غرفة حتى الصباح. جاؤوه بزقَّ الخمر وحبسوه في غرفة معرولة وأرجووها، عليه.

وسائل الطفل جده لاهفأً: وهل قُتل الوالي الشاعر الفقي يا جدّي؟ قال الجدُّ متابعاً: في منتصف الليل بعد أن هجع القوم، فقصد الفقي شريانه وراح يختسي من الزقّ وهو يتأمّل دمه النازف ويقول الشعر حتى مات.

ولما أصبح الصباح أرسل الوالي يطلب الشاعر فوجده ممداً بين دمه وحمر الرقّ المسفوحين على الأرض قرءوا على جدار الغرفة أبياتاً من الشعر كتبها الشاعر بدمه. غضب الوالي من الأمر وطلب أن يؤتى بالشاعر الميت، وأمر جلادييه أن يفننو فيه حكم الإعدام ميتاً. ثم يعلقوا جثته على أبواب المدينة".^٢

يعيد الجدُّ قصة الشاعر الذي قُتل جسده مرتين، مرة قتل نفسه، ومرة قتله الوالي رمز السلطة الحاقدة الطاغية التي تقتل من دون رحمة، حتى الجثة الميتة لم تسلم منها، قامت بإعدامها للتشفيف، الطفل

^١ - أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص ٢٣.

^٢ - من مجموعة "الومض" ، ص ٨٠.

لا يسمع قصص البطولة والبراءة من الماضي، بل يسمع قصص الظلم والقهر والألم. وكأن الجد لا يحتفظ في ذاكرته إلا بحكايات القتل والظلم، فهو ينتقي هذه الحكاية من دون سواها ليرويها لطفل سيرافقه الظلم في مراحل عمره القادمة، وسيقوم بدوره بمتابعة سرد حكايات الظلم التي يعاني منها مجتمعه. يموت الجدُّ، ويطرد الحفيد (خلدون) من البيت والمدرسة.

يقول الراوي: "ذات ليلة يستيقظ الطفل مذعوراً في فراشه وبين الحلم واليقظة يرى رجلاً عاري الصدر راكعاً فوق أمه [...] تتاباه حالة رعب فيصبح بالرجل: ما الذي تفعله بأمي؟ مرتعداً ينتفض الرجل العاري يتناول عصا سنديان [...] ينهال بها فوق الصبي نصف النائم [...] والرجل شبه العاري مايني يصبح: هيا. ما عاد لك خبر في بيتي . ويتململ الطفل موجعاً [...] ويمضي. لا بيت بعد اليوم. لا دفء. لا أب. لا أم. البراري والساحات صارت المأوى^١".

يهيم خلدون في البراري، يعيش وحيداً، بعيداً عن الآخرين، ولكن هؤلاء الآخرين يطلبون إليه سرد الحكايات بهدف التسلية، وهنا، تتحقق وظيفة الراوي الحكواي في إمتناع المستمعين. "يصير الطفل أليف البراري. [...] يعني ويروي حكايات. [...] يسأله أحدهم وهو يبتسم: يا الله. هات يا خلدون آخر فضيحة ! يتناول سيجارة. يشعلها ويغبُّ منها نفثاً عميقاً، يبتلع معظمها ويزفر ما تبقى في فراغ المقهى: كان يا ما كان يا شباب. ويبدأ بسرد حادثة المعلم الذي فاجأه يعرى تلميذه في حقل مزرعة المدرسة. يمثل لهم كيف كان المعلم يرتعش وهو يتلفت خشية أن يداهم [...] بتجربته يدرك أنه قد شدّهم الآن، وأنهم سيطردونه بعد أن تنتهي نشوة الاستماع، فيبدأ معهم لعبة التعذيب. يطيل الوصف شارحاً تتصف السنابل وصدى التأوهات، [...] بعد أن تكون الحكاية قد أفرغت شهوتهم ينهرونه: تامبو سيكسر رأسك يوماً يا ديوث. هيا. هيا. كان أبوك محظياً يوم طردهك^٢".

يستعين خلدون بعدها الراوي الحكواي مستخدماً عبارة (كان يا ما كان يا شباب) ويشدد انتباه المستمعين، يستطرد، يعذّب المستمعين، يتدخل في سير الأحداث مضيفاً آراءه ومشاعره، لكن المستمعين لا يصفقون له، ولا يختلفون به، لتشهد عدائية الآخرين له، ورغم أنهم يعرفون أنه يروي لهم حقائق مجتمعهم التي لا يجرؤون على البوح بها فإنهم يطردونه عندما ينتهي من سرد حكاياته، ورغم

^١ - مجموعة الومض، قصة (العكر)، ص ٨٢ - ٨٣.

^٢ - القصة ذاتها، ص ٨٥ - ٨٦.

محبته لهم ولقريته لا يعادلونه إلا الحقد والعداء "عندما يشعر بتفاقم ضغينة القرية عليه يهجرها زمناً باحثاً عن عمل، ثم لا يلبث أن يحمله حنينه إليها".^١

يختلف خلدون الحكواتي التقليدي المعروف في كتب الأدب، الظلم هو من يسُوغ وجوده في القصة، ولا يحضر بوصفه الناطق الرسي للماضي والأحداث، بحسب مجتمع المستمعين، وهو حكواتي مرفوض ومنبوذ من قبل الآخرين (العقلاء) الذين لا يجرؤون على قول الحقائق. أحد الحاليين يسأل: خلدون يجرب بيتك. وصلت فضائحك إلى السلطة ألا تخاف من السجن؟^٢.

يتحقق وجود الحكواتي (خلدون) للراوي أهدافه وطموحاته، خلدون يفضح واقع مجتمعه عن طريق سرد الحكايات، فيعرض مجتمعه يحكمه منطق الأقوى، يعني فيه من نظام المجتمع البطرياركي العربي المتحجر، ويفضح السلطة بوجوهها المختلفة: السياسية ممثلةً برئيس المخفر، والسلطة الدينية ممثلةً بإمام القرية، والسلطة التربوية ممثلةً بمعلم المدرسة، يقول: "كان يا ما كان يا شباب ... ثم يبدأ يروي حادثة إمام القرية الذي سرق ليرات جدته الرشاديات. كانت الليرات الذهبية أمانة وضعتها الجدة في حوزة الإمام أيام جوع سفر برلك. بعد سنوات طلبتها لكن الإمام الجليل أنكرها. بأحداده وأولياء الله ومحمد النبي أقسم كذباً [...] وراح يحكي كيف ينقل رامبو ليلاً رشاوي رئيس المخفر من الدجاج والبيض واللبن والقمح من بيوت التجار والمزارعين. وروى حادثة زوجة المحترر التي رأها تخرج ليلاً من بيت رئيس المخفر وهي محجبة مذعورة".^٣.

يكشف خلدون القناع عن مجتمعه، فيبدو كابوسياً وعقيماً، ولا يترك ركناً من أركان الفساد إلا ويفضله، خوف الناس من السلطة، أهياب القيم والمبادئ، علاقات الزيف والخداع التي أضحت الشكل الوحيد للتعامل بين الناس، وهو يقدم تلك الموبقات عبر سخرية مريرة تعكس عجز الإنسان وخوفه من السلطة القامعة، واستكانته أمامها. يقدم مجتمعاً فاسداً بكلّ ما فيه حق أطفاله توارثوا الفساد وقدوا البراءة، يروي خلدون حكاية رامبو تلميذ المدرسة الذي كان السبب في طرده من المدرسة. "على الأرض ترسم بعض الزمر صورة الموجه يتقدمون واحداً تلو الآخر ويولون عليها. وزمرة أخرى تغافل عن الموجه خلف بناء المدرسة، قائد الزمرة الملقب بـرامبو يتقدم من الجدار يرسم شكلًا يوحى بجسد امرأة. قسم من الزمرة يراقب حركة الموجه والقسم الآخر يتقدم يعانق المرأة

^١ - القصة ذاتها، ص ٨٣.

^٢ - القصة ذاتها، ص ٩١.

^٣ - مجموعة الومض، قصة (العكر)، ص ٩٠.

يشغف، يلتصق بها ويبدأ التأوه والهمس [...] يتذكر خلدون كيف طرده المدير ذات ظهيرة. تامبو وشى به زوراً هو الذي اخترع مشهد جسد المرأة^١. ينشأ رامبو فاسداً وكاذباً، وينمو فساده معه ليصبح "كلب السلطة"^٢ وهو أحد رموز الظلم الذي يعني منه خلدون منذ طفولته، وعندما هاجم شباب قريته "وصمهم بأكم جبناء وأنذال [...] وقال: إن الذي يرى الباطل ويستمر فيه نذل {مرتان}^٣: الأولى لأنه رآه وسكت عنه، والثانية لأنه لم يرفع سيفه في وجهه. مثلكم كمثل الصياد الذي قتل الطيور البرية إذ عجز عن صيد الذئاب والخنازير^٤. ينقطاع حضور الصياد الضعيف في سرد خلدون مع صياد خائب يصيد خطاطيف وسنوتوس صغيرة في الحكاية التي يرويها الجدُّ خلدون، وهنا، يظهر الصياد بوصفه معاذلاً للإنسان العاجز عن الفعل والتأثير، لا يستطيع صيد الذئاب المفترسة، ويستطيع صيد الطيور الضعيفة، لا يستطيع مقاومة الظلم ولا القضاء عليه، ولا يستطيع التغيير، والآخرون في مجتمع خلدون عاجزون أمام السلطة غير قادرين على التغيير أو التمرد أو المواجهة ولا حتى قول الحقائق. التي ينفرد خلدون في سردها في حكاياته، هؤلاء الآخرون يقتلون خلدون (يصادونه) وهو وحيد، وضعيف، ومنبوذ في مجتمعه. يقول الرواية: "عشرة أطفال يتقامرون [...] وتامبو يقودهم [...] أصوات وحشية وعصي تنهال متباوبة ومتوازية ومتقطعة، وكان هو في المركز تماماً"^٥.

عذب الآخرون خلدون كثيراً قبل قتله، فقد ضرب، ثم يُتر لسانه حتى لا يسرد حكايات يعرى فيها مجتمعه، ولكن خلدون لم يستسلم، يستمر في سرد الحكايات من خلال كتابتها على جدار المدرسة وجدار الجامع، فتقطع يداه، وعندما يكتب حكاية رئيس المخفر على جدار المخفر يُقتل خلدون.

وهكذا، يتأمر الآخرون، الذين يمثلون المجتمع كله ضد خلدون الحكواتي ليسكتوا صوته، وينهوا دوره في تعرية فساد المجتمع وفضحه.

^١ - القصة ذاتها، ص ٨٤.

^٢ - القصة ذاتها، ص ٩١.

^٣ - هكذا وردت في الأصل، والصواب: مرتين.

^٤ - القصة ذاتها، ص ٩٢.

^٥ - مجموعة الومض، قصة (العكر)، ص ٩٥.

يسرد الحكايات في القصة حكواتيان هما: الجد والحفيد، ويتكىء كلاهما على عبارات الحكواتي التقليدي: (تروي السيرة، كان ياما كان يا شباب)، أما الرواية فيؤكّد حكيمها بعبارات: (يروي حكايات، يحكى، يبدأ بسرد، يسرد لهم، يسرد الفضائح بلا خوف) ولا يهدف الرواية من خلال إعطاء بعض صفات الحكواتي لشخصياته القصصية إلى إيهام القارئ بلامامة الزمان، وقدم الظلم فيه فقط، إنما يهدف إلى الإيهام بحقيقة الحكايات من خلال إحالتها إلى مرجعية واقعية، وكأنه يكتفي بوظيفة نقلها أو قصها للقارئ، ينتصر الرواية لسلطة الحكى فينهي القصة ببقاء "صدى حكايات" حكايا خلدون التي يتناقلها أطفال القرية.

توزع سلطة الحكى بين الجد والحفيد، يسرد الجد حكايةً يستحضرها من الماضي، وتتناول ظلم السلطة السياسية وقد انها أية ملامح إنسانية؛ فهي تنفذ حكم الإعدام بغيت، وتفضح ظلم السلطة السياسية (الملك والوالى) فقط. أما خلدون حكواتي العصر الحاضر فإنه يروي "حكايا عما يراه ويسمعه في القرية"^٢، يروي حكايات تفضح السلطة السياسية، والدينية، والتربوية، وأخلاق الناس وعلاقتهم، ليقدم صورةً سوداويةً عن مجتمعه، وعن عبئية الحياة فيه. وهذا، يكون حكواتي العصر الحاضر استمراً لحكواتي الزمان الماضي (الجد) "قالوا بأن روح جده تقمصته، وحكایاه القدیمة تناسحت في روحه"^٣. فالظلم الذي بدأ مع الملك والوالى في حكاية الجد عن الشاعر الذي حمل كتاب قتله، انتهى إلى أفراد المجتمع كلهم في حكايات خلدون، لترسخ العلاقة العدائیة بين خلدون والآخرين، (الأسرة – المدرسة – الأصحاب – مجتمع القرية) لا مصالحة معهم، الآخرون ضدّ الفرد يسلبونه كل شيء. وقد نجح الرواية في توظيف الحكاية عند الجد، وفي توظيف منطق الحكاية عند خلدون، وقد تكامل هذان التوظيفان لتقدم رؤية سوداوية لمجتمع خلدون الذي توارث الظلم من الزمان الماضي وتجنّر فيه، وأضاف إليه ظلماً جديداً يسلب من الإنسان إنسانيته، و يجعله ضعيفاً عاجزاً ينتهي بالتعذيب، والقتل، ثم القتل، تأكيداً على قساوة اللحظة التي عاشها (خلدون) وأمثاله، وإشارة إلى إمكانية استمرار لحظات التعذيب والقتل، بدليل أن صدى حكايات (خلدون) ما زال يتربّد على السنة الناشئة، أو لنكن متفائلين أكثر إذا عدنا (صدى الحكايات) دروساً قد يستفاد منها.

^١ - القصة ذاتها، ص ٩٧.

^٢ - القصة ذاتها، ص ٨١.

^٣ - القصة ذاتها، ص ٨١.

ثانياً: استحضار السرد الحكايلي (diegetic) إلى القصة:

يعتمد الرواوى الحكاية شكلاً سردياً في بعض قصصه. ففي قصة (الصيد وحكايا البشر) يصرّح الرواوى بدعى من العنوان بتوظيف الحكايات في قصته، "إن دلالة العنوان تقوم باختيار وحدات من خطاب معين. فت تكون علاقة تقاطع بين رؤية المرسل مثلاً في العنوان مع أساليب القصّ واستراتيجياته، وفي هذه الحالة يمارس إعلام العنوان سلطّة على تأويل المتلقى للعمل".^١

يكفّ عنوان أحدات القصة التي تحكى حكاية صياد عائد من صيده، يرى شيئاً يقرأ في كتاب قديم، يتوقف عنده ليشرب ماءً ثم يجلس، ويبدأ بمحكي حكايات للشيخ الذي يبقى صامتاً. تداخل حكايات الصياد مع ذكرياته عن جدّته التي كانت تحكى له الحكايات، يقول: "بعد أن شربت استلقىت قرب الكهف فشعرت بحرارة الأرض وبالرهبة أيضاً".

- لماذا هو صامت؟ قالت النفس.

وقالت أيضاً: ربما كان من أولئك الذين حكت لي حديّ عنهم. تذكّرت حكاياها وأساطيرها القدّيمة التي كانت ترويها لي في العشّيات: كهوف نائية مهجورة خلف مداشر الإنسان، نحتت في الصخر، يعيش فيها بشر عافوا المدن. غادروا أجسادهم واكتفوا بالمن وسلوى يتزل عليهم من ضمير الغيب. يعمرون آلاف السنين، أرواحهم تغادر العالم متى شاء لها، ثم تعود كخطف البصر [...] هؤلاء يا صغيري هم الأشخاص النورانيون^٢.

ينطق الصياد بلسان الرواوى الذي يمحكي قصة ظلمه ويتقدّم الواقع، وهو لا يتكلّم على الافتتاحية الحكاائية التقليدية، إنما يقدّم قصته على شكل حكاية تعكس مجتمعاً مازوماً، مليئاً بالظلم، يتمرد فيه الرواوى على السلطة الدينية مثلاً بالجلدة، إذ تجسّد الفكر الديني الذي حملته الجلة، وبنته للطفل بفكرة الخوف من الله ومن العقاب، حتى السؤال عن الله والنورانيين لم يكن مسموحاً، أو مقبولاً عندـها، يُصلـم الرواوى منذ طفولته بوجود أمور محـمة، وإله يـعـاقـبـ، من دون أن يفسـرـ للرواوى السـبـبـ، هـذاـ الفـكـرـ الـديـنـيـ الـذـيـ نـشـأـ عـلـيـهـ الطـفـلـ جـعـلـهـ صـيـادـاـ قـاتـلـاـ لـلـأـرـانـبـ، وـالـطـيـورـ، وـظـلـمـ السـلـطـةـ السـيـاسـيـةـ جـعـلـهـ قـاتـلـاـ لـرـجـلـ كـانـ يـرـيدـ قـتـلـهـ مـنـ دـوـنـ سـبـبـ. يـواجهـ الرـاـوـيـ الرـجـلـ (الـنـورـانـيـ)ـ بـحـكـائـاهـ، يـقـولـ:ـ عـنـدـمـاـ عـاـوـدـ الشـيـخـ قـرـاءـتـهـ مـدـرـراـ بـالـصـمـتـ، اـتـابـيـنـ إـلـيـسـيـ الـقـدـيمـ، فـصـمـمـتـ أـنـ أـحـرـجـ الشـيـخـ بـالـحـكـائـاهـ:ـ الجـبـالـ كـمـاـ تـرـىـ يـاـ جـدـيـ قـاسـيـهـ هـنـاكـ، تـطاـرـدـ الـأـرـانـبـ وـالـوـعـولـ وـالـتـعبـ يـطـارـدـكـ، وـعـنـدـمـاـ

^١ - محمد فكري المزار، العنوان وسيميويطقياً الاتصال الأدبي، ص ١١٥.

^٢ - من مجموعة (الومنض)، ص ٨.

توشك على الملاك يفجوك الصيد، لكن الريق يكون قد جفّ، واليد خالما التوازن، [...] تصورت بأنني أشحت الصمت عنه إن لم تكن روحه قد غادرته. استهونت الحكايا فتابعت: أنا صياد يا جدي من قديم الزمان. صدت الأرانب والوعول والخنازير، أطلقت رصاصي على الذئاب والثعالب والنمور [...] تابعت اعترافي: تحول الصيد هوساً. رسا في وهاد النفس. صار حياءً ومصيراً. المهم أن تقتل وينتشر الدم، الصياد لا يهمه إلا أن تشرق الشمس فوق مذاجه. لم تجرّب القتل يا جدي ولو لمرة واحدة؟ صدقني ليس هناك أروع من منظر حيٌّ تُستلّ منه الروح وهو يتنفس فوق الأرض^١ لا يحضر الآخرون إلا في خلال حكايا الراوي، الحكي عنده يساوي الاعتراف بالحقائق، والصيد يساوي القتل، وهو صياد – قاتل من (قديم الزمان) وعبارة (قديم الزمان) توحى بأنه توارث الصيد – القتل عن مجتمع قاتل بدوره، يتابع اعترافاته: "بعد أن أشعلت لفافةً أخرى قررت إثارته بأن أبوه بالسر الذي حفظته لنفسي سين طولية: الأربن الذي قتله يا شيخي كان إنساناً. قتله للتشفي، ولم يحدث ذلك في بريّة إنما في باحة مُحاطة بالأسلام الشائكة. أكثر من ألف بشري شاهدوا عملية القتل. في يوم قاتل كت سجينًا في قفص من الصفيح، وكان القفص محاطًا بمئات الصيادين، وقد تأهّلوا ببنادقهم المحسوسة يتظرون الإشارة ليطلقوا في لحظة واحدة"^٢.

يعترف الصياد بأنه قتل إنساناً كان قد سجنه وحاول قتله. يتحول الإنسان إلى قاتل في مجتمع ألف قاتل وحاول الجميع – الصيادون قتله، ولكنه سبقهم وقتل آمرهم وبهذا، يتحول الصياد القاتل إلى حاقد على كل البشر، يقول: "الرصاصات كلها أفرغتها في جسده. كان بإمكانني أن أقتل جميع البشر بلا رحمة.

جميع البشر بلا استثناء، أجل جميع البشر. أتفهم؟

أرهقني الاعتراف وأنا أتّلّى هذا الشيخ الصامت [...] لكنني كتمت صرخي وقلت: لا تملّ فأنا وحيد تعس أفضّي التعب والصيد والبحث عن يقين، لهذا أروي لك^٣. ثم يحكى الصياد الحكايات للشيخ حكاية انتحار أمه بعد سماعها خبر مقتله، وحكاية أب اغتصب ابنته، ثم اغتصبها بعض أهل قريته، يعيش الراوي وحيداً في مجتمعه، وكان الآخرون ضده.

^١ - مجموعة الومض، قصة (الصيد وحكايا البشر)، ص ٩ - ١٠.

^٢ - قصة (الصيد وحكايا البشر)، ص ١٢.

^٣ - القصة ذاتها، ص ١٤ - ١٥.

يحدد الراوي هدفه من حكي الحكايات للشيخ وهو البحث عن يقين، إنه يسرد حقائق واقعه، يفضح عيوب مجتمعه الذي حوله إلى قاتل، ورأى فيه أهليار القيم والمبادئ والأخلاق، وانتشار الفساد، والجهل، والجهل، وسيطرة القوي، وسلطه على الضعيف، وافتقاد البراءة والعلاقات الإنسانية بين الناس، كل ذلك جعل الراوي قلقاً لا يقين لديه بشيء. إنه يبحث عن الحقيقة في مجتمعه، وفي الكون. كما يبحث عن حقيقة الإنسان؛ أين يختفي؟ ومن يكون على صواب؟ هل يستطيع أن يكون إنساناً في مجتمع فقد إنسانيته؟ ربما هذا ما يفسّر صمت الشيخ ولعله يهرب من الواقع نحو (زمان قديم) لا يُحدّد، ربما يبحث عن بديل لواقع يستمع فيه إلى (حكايا الناس) ولا يملك أمامها إلا الصمت، فما عساه يقول أمام حكايات ظلم الإنسان، وألمه، وبؤسه، وعجزه، وبمحنة الخ้อม عن اليقين الذي لا يصل إليه. فهو ينهي حكاياته أمام الشيخ بقوله: "لست واقفاً والنفس ترنم: أيها اللاشيء العظيم توار في صمتك الذهري فأنا راحل". رميت طرائدي وعدة صيدي قرب بندقيني. ورحت أغذ السير وحيداً فوق دروب الأرض، مترنحاً بين الظلمة والنور ورياح اليقين المزعزة" (١).

يعفو النوراني، ويصمت أمام حكايا البشر التي تتصفح بالفهر، نوراني العصر الحديث لا يساعد الراوي، ولا يقدم له حللاً، وقد اعتاد سماع حكايا البشر عن الظلم، والألم، والبؤس، وبচمت النوراني يغيب الراوي العدل تماماً عن مجتمعه الذي اعتاد القتل وتوارثه جيلاً بعد جيل؛ فالراوي ورث الصيد - القتل عن أبيه وربّما يعبر الراوي من خلال قوله (أيها اللاشيء العظيم توار في صمتك الذهري) عن مفارقة بين (اللاشيء) و(العظيم)، فكيف يكون اللاشيء عظيماً، وكل طرف من طرف المفارقة يلغى الآخر، ويتنافى وجوده معه، فاللاشيء لا يوصف بالعظيم، والعظيم لا يكون صفة لـ (اللاشيء)، ولأنه (لا شيء) فإنه يتوارى في صمته، ويغوص في (جب نورانيته) عند الراوي، ولأنه عظيم فهو دهري عند الجدة، وهكذا. تكون أمام موقفين متناقضين، ينبعثان عن روئتين مختلفتين للمقدسات والحرمات والأمور الغريبة: رؤية تقليدية تقتلها الجدة، تتلقى الفكر الديني وتبثه، من دون أن تفهم جوهره وحقيقة، ترفض حوار الآخر، وتحترم أقوال سلفها من دون تفكير. في مقابل رؤية منفتحة على الآخر، يمثلها الراوي، الذي يحاول الفهم والوصول إلى الحقيقة، يحاور الآخر، وعندما لا يجد تفسيراً لما يجري أمامه، لا يكتنف بما تراه جدته مقدساً، يتمزّد، وتظلّ رياح يقينه ممزوجة. لذلك نراه بعد الانتهاء من الحكي - الاعتراف يتخلّى عن الصيد - القتل، ويقرر الرحيل عبر دروب الأرض وحيداً وتائهةً، لا شيء واضح أمامه، ولا ثقة لديه بشيء، ينتهي إلى الضياع.

تتقاطع قصة (الصيد وحكايا البشر) مع قصة (العكر) في أمور عده هي:

- حضور فكرة الصيد والصياد.
- الجدُّ يحكي حكايات وخلدون يحكي ليفضح واقع مجتمعه.
- الجدة تحكي حكايات لحفيدها الصياد، والصياد يحكي ليفضح واقع مجتمعه.
- خلدون يفقد جدَّه.
- الصياد يفقد جدَّه.
- يعيش خلدون وحيداً في البراري.
- يعيش الصياد وحيداً في البراري.
- خلدون: علاقة عدائية مع الآخرين (المجتمع).
- الصياد: علاقة عدائية مع الآخرين (المجتمع).

يدلُّ استمرار الحكى من الماضي إلى الحاضر على استمرار حكاية الظلم وتوارثها حيلاً بعد حيل، في المجتمع يحافظ على تسلطه، وقمعه، وفهره، وظلمه للفرد، ولا تغيير رؤية الراوي وهي رؤية سوداوية تؤكد عبئية الحياة في المجتمع.

ومن أمثلة توظيف منطق الحكاية في قصصه، ما ورد في قصة (التموجات) فقد عنون القسم الأخير بـ (الليلة الثانية بعد الألف)، يستلهم عنوانه من (ألف ليلة وليلة) ويتكئ على علاقة المرأة بالرجل في (ألف ليلة وليلة)، تتأسس الحكاية الأم (شهريار وشهرزاد) في (ألف ليلة وليلة) على إشكالية العلاقة بين الرجل والمرأة، وتعكس علاقتهما مواجهة بين طبيعتين مختلفتين ومتناقضتين، إحداهما قاسية ووحشية، فقد قتل شهريار ألف أنثى، وأخرى لطيفة عملت طوال حياتها لوقف القتل والدم. فيقدم بناءً عكسيًا لما كانت عليه شخصيتها شهرزاد وشهريار، المرأة في قصة (الليلة الثانية بعد الألف) مخادعة، تغري (بشر الغزاوي) فيعجب بجماليها، وثقافتها، وتدعوه إلى شقتها، وهناك تبدأ باستجوابه لتعرف اسمه الحقيقي، ومن هم أصدقاؤه، وكيف يعملون، يقول الراوي: "تحت النشيج راح يتحدىت بارتعاش عن المرأة التي صعقته، وخلعت قلبه خلال ثلاثة لقاءات. في الليلة التي أسمتها الليلة الواحدة بعد الألف والتي سيكون فيها أو لا يكون، اكتشف سرّ المرأة التي أغرتني، ثم خذلته، وطردته من بيتها حتى الفجر وهي تسقيه وتذللها وتستجوبه. كانت نصف عارية، لكنها تركت بينهما مسافة. رقصت له وغنت [...]. كانت تسأل وتسأل وكأنما تمثّل دوراً في مسرحية دُرِّبت عليها مراراً. تحت وهج تiarاته المتموجة، غب الشمل وبعد أن تأبٌت عليه، تلفظ بكلمات نابية عن العهر والتعميل

والأدوار القنطرة. واستشرت الإلهمة فتحولت إلى ذئبة بصقت في وجهه ثم صرخت به: حقير. نذل. أنت لا تستحق أكثر من الركل. هيا اخرج من بيتي قبل الفضيحة^١.

تستطيع المرأة استدراجه إلى قول ما تبحث عنه وهو اسمه الحقيقي (يعقوب شحادة) لا الحركي (بشر الغزاوي) بوصفه مقاوماً قديماً، وهكذا يخدع الرجل، وتقتهل السلطة التي تعمل المرأة جاسوسية لدبيها. يقول الرواوي: "عندما حطموا الباب ودخلوا عليهم، كانوا يرتدون السترات الخاكية وبين قبضاتهم مسدسات الماغنوم. الطلقة الأولى حطمت زجاج نافذة الشرفة. الثانية مرت بين وجه غيلان وجه بشر الغزاوي فاصطدمت بإفريز الشرفة. [...]" صرخ يعقوب شحادة الأعزل وكأنه يثب من فوق جسر، ثم هو كشهاب ثاري من الطابق الثامن^٢. مجتمع بشر هو استمرار لمجتمع (ألف ليلة وليلة) في ما يخصُّ السلطة السياسية، إذ إن سلطة المجتمع الذكوري كما تجلّت في مجتمع (ألف ليلة وليلة) سلطة جنسية، تقوم على إرغام الأضعف (الأنثى) على المضاجعة، إرضاءً للرغبة الغريزية، وبالتالي تصبح مواقف السلطة كلها شاذة وعنيفة، تقوم على الإرغام والقتل. وهي سلطة تكرّس انقساماً حاداً بين طبقتين في مجتمعها: السلطة ورموزها بامتيازها السلطوية، وأخرى تمثل قاع المجتمع وهي مضطهدة. وتقوم العلاقة الإنسانية بين الطبقتين وفقاً لثنائية ضدية اجتماعية مكانية في آن واحد (طبقة فرقية / طبقة دونية تحكيمية)، ويربط بين الطبقتين أجساد الطبقة التحتية الصغيرة التي لم تكن سوى وجبات شهية يلتهمها ممثلو الطبقة (الفوقية).

يقوم منطق (ألف ليلة وليلة) على مقوله: "احك لي حكاية وإن قلتك"^٣ وعندما يتوقف الحكي يكون الموت، ولم يكن أمام شهززاد إلا أن تتفنّن في ترتيب خرافات متالية تصرف الملك عن قتلها، وتجعله أسير خرافتها، ذلك أن شهززاد تعيش لأنها تستطيع أن تروي الحكايات^٤. جعلت (شهززاد) من حكى الحكايات معادلاً قوياً للحياة، ولم يكن معادلاً مساوياً لها وحدها، إنما حليوات بنات جنسها في مجتمعها.

أما منطق (الليلة الثانية بعد ألف) فيقوم على إغراء الرجل لكي يمحكي ثم قتله، في الماضي امتلكت شهززاد في ألف ليلة وليلة (سلطة الحكي)، وقد حمتها من القتل فقد كانت "تأخذ شهريار على طبق

^١ - من مجموعة (إغواء)، ص ١١١.

^٢ - القصة نفسها، ص ١١٢.

^٣ - محمد عبد الرحمن يونس، الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة، ص ١٢.

^٤ - عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي)، ص ٩٧.

من الخدر اللذيد الناعم المخلو، ليحلق في عوالم المرأة والأئنة^(٥). ولكن شهرزاد العصر الحديث تمتلك (حكى السلطة)، تقصد هنا، فعل السلطة بإمكاناتها كلها، تقلب الأدوار في الليلة الثانية بعد الألف، المرأة تسأل والرجل يجيب، إلا أن الإجابة - الحكى لا يحميه من القتل.

فاقت شهرزاد الواقع الحاضر ذكاء جدتها شهرزاد، إذ كانت اللقاءات الثلاثة بينها، وبين الضحية (بشر) كافية لتجعله يحكى كل أسراره، وليتحول من مقاوم خاص معارض كثيرة إلى مخلوق ضعيف. يقدم الرواذي بناءً عكسيًا لبعض التفصيات في الحكاية الأأم، بين القصتين الحكاية - التاريخ (ألف ليلة وليلة)، والحكاية - الواقع (الليلة الثانية بعد الألف)، عاش (شهريار) ثلاث سنوات من حياته، كان كل يوم فيها يستبدل بكرًا بيكر، في كل ليلة يقتل بكرًا بعد اغتصابها، أما (شهرزاد) العصر الحديث فخلال ثلاثة لقاءات فقط مع ضحيتها أوقعت به، وقضت عليه، وكان حفيده (شهرزاد) الزمان الماضي تتقم من (شهريار) الزمان الماضي، تتفوق على الرجل بلقاءات ثلاثة، في حين استباح (شهريار) الماضي بنات جنسهاثلاث سنوات.

ويضمننا الرواذي أمام توظيف تقابلٍ عكسي في التحول الذي يصيب كلاً من (شهريار) و(بشر)؛ إذ كان هاجس (شهريار) الماضي اكتشاف الجسد الأنثوي، في كل ليلة يكتشف جسداً أثرياً جديداً قسراً، ثم يقتله، لتنتهي كل يوم علاقته بالمرأة، وتتجدد في اليوم التالي في عودة دموية وحشية إلى الحياة، إلى أن عرف (شهرزاد) لتكون فداءً لبنات جنسها، وتخالصهن من القتل، ويقوم جسر متين بين الذكرة ممثلة بالملك (شهريار)، والأئنة ممثلة بـ (شهرزاد)، المرأة الوحيدة التي دخلت إلى (حوانية) شهريار، ليس بإرادتها فقط، إنما بإرادته أيضاً، فتغير وجهه نظره تجاهها، ويتحوال من قاتل مغتصب في عالم الرغبة الغريزية الطائشة والعمياء، إلى عاشق وحبيب، بعد أن أجّحت في نفسه رغبة ذكرية خالية من الشذوذ والملاوس، وجعلت ذكورته في حجمها الاعتيادي، وحيّزها الطبيعي، فتحوّل إلى حبّ الجسد الأنثوي، وعشقه، وتقديره. وهذا تحول إيجابي له في علاقته مع المرأة، وبالتالي مع سلطته ومملكته، أما تحوّل (بشر) فتحوّل سلبيًّا، من مقاومٍ مدافع عن وطنه إلى ضعيف عاجز مسلوب الإرادة، لم تكن المرأة وحدها السبب في تحوله، إنما كان التحول نتيجةً لإخفاقه في تحقيق مشروعه الوجودي، ومتابعة نضاله، حتى تحرير أرضه المسلوبة.

وتطالعنا في المقطع الأخير من القصة شخصية (بشر) وبحاكى الرواذي - من حلاله - المجتمع اللبناني الذي نُفِضَت فيه المقاومة، فيعرض تفصيلات تارينها، وما أحاط بها من خيانة وغدر، ومحاربة

^٥ - حسن حميد، ألف ليلة وليلة (شهوة الكلام، شهوة الجسد)، ص ١٢٥.

بعض القيادات العربية لها، وتأمر القيادة السياسية في بلدها ضدّها، في ظلّ تلك الأوضاع المأساوية عشق (بشر) المرأة التي أغونته، لكنّها لم تكن إلا امتداداً لقمع مجتمعها، وخيانته، ودمويته، وتأمره ضدّه، وضدّ مقاومته، وليعكس الرواи بتحول (بشر) مجتمعاً ضعيفاً قلقاً تخده السلطة، وأتباعها بأساليب غير أخلاقية، ثم تقتل الذين يقفون ضدّها بوحشية.

نلمس من خلال هذه القصة أنّ الرواي لا يستعيّر عجائبية حكايا (ألف ليلة وليلة) استعارةً مجازيةً، لأن الواقع الحاضر أكثر عجائبية، مما ابتكرته المخيّلة الأدبية التي كتب (ألف ليلة وليلة).

النتيجة:

- فلمّا قدمت قصص حيدر حيدر قراءةً واعيةً لجانب من التراث الحكائي، من أجل تجاوزه، وإنتاج الجديد، ولم تُطلق من مبدأ تقديس التراث.
- استطاع الرواي من خلال التقنيات التي اعتمدّها في بناء شخصياته الحكائية، أن يعكس الأوضاع السياسية، والاجتماعية، والتاريخية السائدة في مجتمعها، وقد أظهرت تلك الأوضاع مجتمعةً سلبيةً واقعها، وعمقت الإحساس بالمقارنة الساخرة في ذلك الواقع.
- تجاوز الرواي التقليدي، وأقام بنية قصصية حكائية، ترتكز على الحكايات، والسرد الحكائي حيناً، وتعتمد منطقاً حكائياً حيناً آخر، ولكنه لم يكرّر نسخاً قدّيمةً، إنما غير، وعدل، وأخذ ما يناسب واقعه القصصي للتعبير عن عجز الشخصية القصصية فيه عن تحقيق أحلامها، في ظل استمرار الظلم من الماضي حتى الحاضر.
- حقّ الرواي من خلال توظيفه تقنيات التراث الحكائي انزيحاً دالياً ارتبط بأبعاد وجاذبية وفكريّة، وكشف رغبته بتشويير الواقع الحاضر ضدّ الظلم حيناً، وكشف رغبته في استعادة المجتمع العربي القوي المسيطر حيناً، وكشف هاجسه الدائم لإقامة علاقات الصفاء والسلام بين أبناء المجتمع الواحد الذي افقدها في واقعه القصصي.
- امتدّ الحكائي في الواقعي في مجتمعه القصصي، وتأنّقت علاقة الماضي بالحاضر، ما وقع بما يقع، فهما متطابقان، من خلال السلطة السياسية، والدينية اللتين بدتا - في مجتمعه القصصي - بنية متجلّرة، عميقية على مرّ التاريخ العربي.
- واجه الرواي التراث الحكائي، والواقع الحاضر بأسئلة جديدة، وجريدة، وبوعي جديد في محاولة منه لفهم الذات العربية في علاقتها بماضيها وحاضرها، من خلال رؤية جديدة، أكدّت ضرورة تحطيم

الصورة النمطية التقليدية التي تحكمها هواجس صراعية، وإيديولوجية بهدف الإنتاج الإبداعي الأدبي الجديد، وذلك خدمة للإنسان العربي.

قائمة المصادر والمراجع:

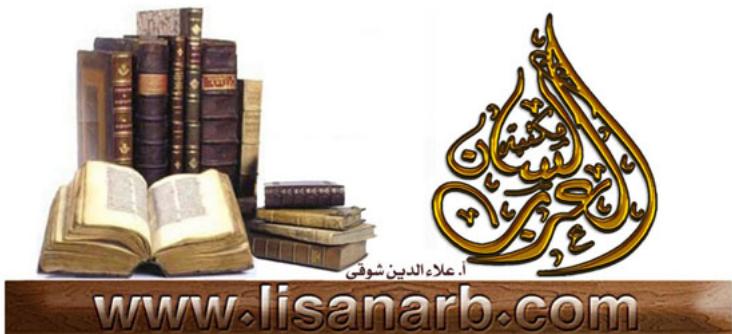
المصادر:

القرآن الكريم

١. حيدر، حيدر، **الومض**، ط٣، دمشق: ورد للطباعة، ١٩٩٨ م.
٢.، **إغواء**، ط١، دمشق: ورد للطباعة، ٢٠٠٥ م.

المراجع:

١. إبراهيم، عبد الله، **السردية العربية** (بحث في البنية السردية للموروث الخطابي العربي)، الطبعة الأولى، بيروت والدار البيضاء: المركب الثقافي العربي، ١٩٩٢ م.
٢. الجابري، محمد عابد، **التراث والخدائفة**، الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١ م.
٣. جدعان، فهمي، **نظريّة التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى**، الطبعة الأولى، عُمان: دار الشروق، ١٩٨٥ م.
٤. الجزاز، محمد فكري، **العنوان وسيميويطقيا الاتصال الأدبي**، الطبعة الأولى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م.
٥. حميد، حسن، **ألف ليلة وليلة (شهوة الكلام، شهوة المحسد)**، الطبعة الأولى، اللاذقية: دار ماجدة، ١٩٩٦ م.
٦. زايد، علي عشري، **توظيف التراث في شعرنا المعاصر**، فصول، مج (١)، ع (١)، ١٩٨٠ م.
٧. صقر، أحمد، **توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي**، الطبعة الأولى، الإسكندرية: مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٨ م.
٨. العمري، أكرم، **التراث والمعاصرة**، (د. ط)، الدوحة: رئاسة المحاكم الشرعية والعلوم الدينية، ١٩٨٥ م.
٩. محمود، زكي نجيب، "موقعنا من التراث" ، فصول، مج (١)، ع (١)، ١٩٨٠ م.



١٥٠ توظيف التراث الحكائي في قصص حيدر حيدر ... عبد حسن محمود، فیروز عباس

١٠. يقطين، سعيد، **الكلام والخبر** (مقدمة للسرد العربي)، الطبعة الأولى، بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧ م.
١١. يونس، محمد عبد الرحمن، **المجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة**، الطبعة الأولى، بيروت ولندن: مؤسسة الانتشار العربي، ١٩٩٨ م.
المعاجم العربية:
 ١. ابن منظور، **لسان العرب**، (د.ط)، بيروت: دار صادر، (د.ت).

کاربردمیراث روائی در قصه های حیدر حیدر و مرض (قصه إغواء به عنوان نمونه)

دکتر عبد حسن محمود *

دکتر فیروز عباس **

چکیده

به کارگیری میراث روائی بخش مهمی در آثار داستانی حیدر حیدر را اشغال می کند. زیرا اوی توجه خاصی برای به کار گرفتن میراث حکائی در سبک و گفتمان و واژگان خویش داشت و کوشید در طی حذف واژگان روائی (از قبیل تکنیک قصه سرائی، نقل داستان، زیان داستان) دلالت جدیدی برای واقعیت های فعلی وضع نماید و با زبان قصصی متمایزی به قرائت هر یک از آنها در پرتو دیگری بپردازد. زیانی که جوهر درونی میراث را بکاود و ساختار آن را با روشی مبتکرانه به گونه ای بازسازی نماید که با اصول و عناصر و ارکان جدید فن قصصی همراه باشد. این داستان سرا یک ساختار قصصی را بدون تکرار نسخه ی آن چنان بنا می نماید که متکی برگذشته باشد و با آن درگیر گردد. او یک نقل نوین از داستان می آفریند و دیدی بیمار و مالیخولیایی به اجتماعی که وارد ظلم و ستم است می دهد، و بحران های قدیم و جدید شخصیت های داستانی خویش را بیان می کند.

کلیدواژه‌ها: کاربرد، میراث، روایت، حکایت، بیان، قصه، واقعی.

* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشریف، سویریه.

** - فارغ التحصیل گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشریف، سویریه.

The Use of Narrative Tradition in Haidar Haidar's Stories

By: Eid Hassan Mahmoud*, Fairouz Abbass**

Abstract

The narrative tradition has an important place in Haidar Haidar's fictional strategies as he has paid especial attention to employing these strategies in style, conversations, and topics together, and he has sought to produce new meanings through using narrative techniques (the story-teller, narration, the logic of the story) in the present time and interpreting each of them in the light of the others in a unique anecdotal language that shows the substantive essence of this heritage and redrafts it in a creative artistic way which goes along with the pillars of fiction and its modern principles. The narrator is able to employ this tradition to tie the past and the present together. He has written about a vision in the past which correspond with the realities of his society. He has also established a narrative style which relies on the tradition and matches with it without recopying it. This has led to a new narration that presents a grim image of society which has inherited injustice from the past and has added more injustice to it. The author expresses the crises of his characters in their respective communities in the past and present.

Key Words: tradition, story, narration, narrative, realism, story-teller.

* - Assistant Professor, Tishreen University, Syria.

** - Graduated Student, Tishreen University, Syria.